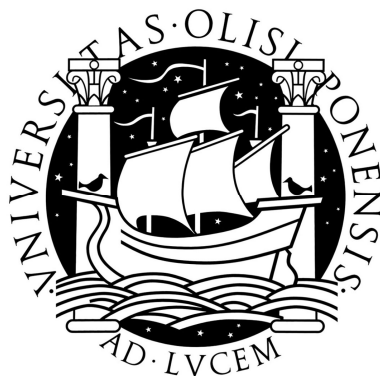


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

Parte I

João Palla e Carmo Reinas Martins

Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade em Ciências da Arte)

Tese orientada pelo Professor Doutor José Fernandes Pereira, Professor Catedrático da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e co-orientação da Professora Doutora Maria Helena Souto, Professora Associada da Escola Superior de Design do IADE

2012

Resumo

A obra de Victor Palla (1922-2006) encontra-se no trilho de uma nova curiosidade e interesse estético, uma vez que parte significativa da sua obra tem permanecido inédita e vindo a ser revelada aos poucos. O presente documento apresenta uma leitura da sua obra sob o prisma do desenho, aspecto que se considerou transversal e determinante para o amplo espectro de acção e dinâmicas de interacção dos campos disciplinares operados. Procurou-se fornecer uma interpretação da obra sobre duas formas: primeiro, através da discussão e análise das diferentes valências que o desenho vai desempenhando, tentando promover a sua importância num sistema interdisciplinar e à luz do trabalho de autores nacionais e internacionais; segundo, através de um projecto expositivo que aproxime a difusão da obra à realidade.

Palavras-chave: Victor Palla, Desenho, Interdisciplinaridade, Proposta expositiva.

Abstract

Due to its recent discovery, a significant amount of Victor Palla's (1922-2006) artwork remains unpublished and has come under a new aesthetic investigation. This document presents his artwork as well as an interpretation of it. Palla's work was considered crucial to the broad spectrum of action and interaction among various operating design disciplines during his career. This investigation seeks to provide an interpretation of Palla's work; first, through the discussion and analysis of the differing functions drawing plays and its role in promoting the interdisciplinary work of various national and international authors during the 1960's. Second, an exhibition seeks to bring the dissemination of Victor Palla's work to reality.

Keywords: Victor Palla, Drawing, Interdisciplinary, Exhibition Design proposal.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, aos orientadores, Professor José Fernandes Pereira e Professora Helena Souto, pela confiança no tema, pela orientação científica e apoio ao longo deste trabalho.

Depois, à Fundação Ciência e Tecnologia pela concessão da bolsa durante três anos lectivos 2009-2012.

Ao IADE, pelo apoio no registo documental da maior parte do espólio de Victor Palla num período de 2004 a 2009, em especial ao professor e fotógrafo Paulo Andrade pelo seu auxílio dedicado, paciente e rigoroso.

A todos as pessoas entrevistadas ao longo destes últimos anos.

Ao Henrique Cayatte que nos facultou material de trabalho.

Ao colega Fernando Oliveira, pela sua visão particular acerca da obra gráfica e tipográfica de Victor Palla.

À colega e amiga Patricia Bento d'Almeida, pelo esforço e entusiasmo no aprofundamento sobre o *atelier* dos nossos avôs e partilha do espólio.

À colega e amiga Isabel Pinto, pelos conselhos expositivos.

Ao colega e amigo Carlos Castilho, pelo auxílio à leitura da Tese.

Em especial à minha família, aos meus pais e avó Cândida pelo suporte indispensável e confiança que sempre depositaram em mim.

Ao Pedro, meu irmão, pelas observações lúcidas de várias questões que só a distância poderia dar.

À prima Rita, pelo esforço conjunto na promoção desta obra.

À tia Zé, pelo encorajamento constante na realização deste trabalho.

Aos meus filhos Tomé e Lucas, por introduzirem a boa disposição e ruído, próprios e vitais a quem redige uma tese.

Em especial à Lurdes, minha companheira, esposa e mãe dos meus filhos, pelo apoio em todos os momentos do quotidiano, pelo carinho e pelo amor com que me acompanhou ao longo deste período.

Em memória à família Palla: minha mãe Bé, minha irmã Sandra, tia João, tio Zé, Bito e Zú.

ÍNDICE

Introdução.....	15
PARTE I.....	25
1. Victor Palla no contexto artístico e cultural português da 2.^a metade do século XX.....	25
1.1 <i>A Escola de desenho era a de Ingres, não a de Matisse</i>	25
1.1.1 O Porto e os «Independentes»	42
1.1.2 Galeria Portugália	53
1.2 Uma biografia pela auto-representação	55
1.3 O atelier Bento d'Almeida e Victor Palla	71
1.3.1 Para a construção de uma identidade moderna na imprensa portuguesa	76
1.3.1.1 Página de “Arte” do Jornal <i>A Tarde</i>	77
1.3.1.2 Revista <i>Arquitectura</i>	79
1.3.1.3 Revista <i>A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação</i>	88
1.3.1.4 Revista <i>Eva</i>	93
1.3.2 A integração das artes na arquitectura	97
1.3.3 Casa-manifesto e auto-revisão	111
1.4 A actividade literária, de tradução, editorial e gráfica	119
1.4.1 As editoras de Coimbra	120
1.4.2 O policial	128
1.4.2.1 <i>Vampiro Magazine</i>	132
1.4.2.2 <i>O Gato Preto</i>	136
1.4.3 Londres, a «Gleba» e o livro de bolso	140
1.4.4 O «Círculo do Livro»	144
1.4.5 Arcádia Editora	147
1.4.6 Ler Editora	148
1.5 A actividade artística de militância	153
1.5.1 A luta pela paz	154
1.5.2 Galeria «Prisma 73»	158
1.5.3 O 1.º de Maio	162
1.5.4 Painel do 10 de Junho de 1974	164
1.5.5 Comité José Dias Coelho	165
1.5.6 Monumento aos mortos no Tarrafal	167
1.5.7 O grafismo na cidade	168
1.5.8 Exposições	169

1.6	A Biblioteca de Victor Palla	183
2.	O Lugar do Desenho	191
2.1	Subsídios para a história do desenho em Portugal no século XX	193
2.2	Arquitectos multidisciplinares	209
2.3	O desenho como sistema interdisciplinar.....	221
2.4	<i>O desenho descreve, a cor evoca e sugere.</i>	233
2.4.1	O neo-realismo como problema pictórico.....	233
2.4.2	As capas como solução visual	248
2.5	Desenho da obra gráfica.....	259
2.6	Desenho e fotografia	281
2.7	O desenho para a obra de cerâmica	299
2.8	Os desenhos de Arquitectura	305
2.9	O desenho já não serve a pintura	317
2.10	Desenho porque me apetece	335
	Considerações finais da Parte I	353
	Bibliografia	367
	Anexo I – Biblioteca de Victor Palla.....	399
	Anexo II – Cronologia das exposições colectivas e individuais de Victor Palla	419
	Índice onomástico	425

PARTE II

3.	Proposta Expositiva	1
4.	Guião expositivo.....	17
	Entrada / Recepção	17
	Núcleo 1 – “O desenho descreve, a cor evoca e sugere”	18
	Núcleo 2A – O rosto da obra gráfica	21
	Núcleo 2B – A arte do livro.....	23
	Núcleo 3A – Fotografia um meio e não um fim	26
	Núcleo 3B – Vamos fazer um pique nique	27

Núcleo 4 – “O Artesão ri-se do artista” - Cerâmica de autor.....	29
Núcleo 5 – O Homem sonha, o arquitecto desenha, a obra nasce	30
Núcleo 6 – Desenhador do feminino e artista militante.....	33
Núcleo 7 – A poesia está na cor.....	35
Núcleo 8 – “Desenho porque me apetece”	36
Núcleo 9 – Auto-retrato-me.....	37
4.1 Obras seleccionadas	38
Núcleo 1.....	39
Núcleo 2A.....	57
Núcleo 2B.....	89
Núcleo 3A.....	103
Núcleo 3B.....	115
Núcleo 4.....	117
Núcleo 5.....	123
Núcleo 6.....	149
Núcleo 7.....	177
Núcleo 8.....	211
Núcleo 9.....	243
4.2 Textos seleccionados.....	253
Núcleo 1.....	255
Núcleo 2.....	259
Núcleo 3.....	287
Núcleo 4.....	296
Núcleo 5.....	297
Núcleo 6.....	302
Núcleo 7.....	304
Núcleo 8.....	305
Núcleo 9.....	312
Considerações finais da Parte II	345
Bibliografia	317

5. Ante-projecto expositivo — peças desenhadas

Folha 01. Quadro cronológico ilustrado

Folha 02. O desenho como sistema interdisciplinar

Folha 03. Planta de localização da intervenção

Folha 04. Plano geral da exposição

Folha 05. Planta e corte-alçado de conjunto, núcleos 1 a 4

Folha 06. Planta e corte-alçado de conjunto, núcleos 5 a 9

Folha 07. Alçados parciais

Folha 08. Simulações tridimensionais

Conclusão.....320

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Relação das cadeiras existentes na reforma de 1932. Sublinhamos as cadeiras comuns aos três cursos que se referem às práticas do desenho.....	28
Tabela 2. Relação das cadeiras e professores do curso da EBAL em 1939 e 1942	34
Tabela 3. Avaliação de Victor Palla no curso especial, ano lectivo de 1943-44	52
Tabela 4 - Avaliação de Victor Palla no curso superior, ano lectivo de 1944-45	52
Tabela 5. Periódicos portugueses com publicação de arquitectura	77
Tabela 6. Revista <i>Arquitectura</i> 2. ^a Série. Supõe-se que na propriedade do ICAT desde o n.º 19, mas expresso na ficha técnica a partir do n.º 21.	82
Tabela 7- Todos os números da 4. ^a Série da revista <i>Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação</i>	93
Tabela 8 - Obras de Bento d'Almeida/Victor Palla e a integração das artes	102
Tabela 9 – Organização da biblioteca na casa de Victor Palla.....	186
Tabela 10. Relação de arquitectos e designers multidisciplinares nascidos por volta da década de 1920.....	212
Tabela 11. Relação de disciplinas operadas por Victor Palla entre 1940 e 2000.....	223
Tabela 12. Relação do desenho na obra de Victor Palla	224
Tabela 13. Desenho como sistema interdisciplinar	228
Tabela 14 – Relação entre autores de livros de teor neo-realista e autores de capas 1938-1953.....	255

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1. Retrato de Victor Palla por David Caplan. Monchique, 1960. Espólio Victor Palla.	156
Figura 2. Quadro de Lima de Freitas. Da esquerda para a direita: Victor Palla, Rogério de Freitas, Costa Martins e em cima o autor Lima de Freitas. Óleo s/ tela. 1,42 x 1,00 m. Datado de 22.01.1964. Propriedade de Alice Costa Martins. Este quadro não foi alvo de qualquer exposição ou publicação anterior, mas atesta a cumplicidade entre os fundadores da “Prisma 73”	160
Figura 3 - painel do 10 de Junho de 1974. Dimensões 4,5 x 24 m.	165
Figura 4 - «Post-maquette» da participação de Victor Palla no mural do 10 de Junho de 1975	165
Figura 5 -Desenho da proposta para o monumento. Atribuído a Costa Martins. s/ data	167
Figura 6 – Aspecto da exposição na Galeria Diário de Notícias, Lisboa, Outubro de 1959. Negativo 6 x 6 cm. Colecção Victor Palla.	170
Figura 7 – Fotograma captado por Victor Palla no momento da emissão em diferido na RTP. Da esquerda para a direita David Mourão Ferreira, Costa Martins e Victor Palla. (c. 1958)	171
Figura 8 – Planta da exposição concebida por Bento d'Almeida e Victor Palla para a Feira de produtos portugueses, Leopoldville, 15-29 de Setembro de 1959.	172
Figura 9 – Esquema de colocação de obras fotográficas apresentadas na “Objectiva 84”	175
Figura 10 – Logotipo de Victor Palla para a “Objectiva 86”	175

Figura 11 – Estudos para a concepção expositiva da exposição “montagens: teatro, foto-novelas, banda desenhada” realizada na SPA em Setembro de 1984.	177
Figura 12 – Convite para a exposição “19 desenhos a crayon de óleo” na Sociedade Portuguesa de Autores, Novembro e Dezembro de 1986.	178
Figura 13 – Estudo para a disposição das obras na exposição “Pintura e Desenho (1961-1967)” realizada na Galeria Diário de Notícias, em Dezembro de 1984.	178
Figura 14 - Estudo para a disposição das obras na exposição “Pintura e Desenho (1961-1967)” realizada na Galeria Diário de Notícias, em Dezembro de 1984.	179
Figura 15 – Colagem para ideia expositiva em homenagem a Hogan e Casquilho. s/data.....	179
Figura 16 – Proposta para exposição de “Autores”, 2005. Visualização por João Palla Martins	181
Figura 17 – Aspecto parcial da exposição “A Casa” com maquete servindo de guião para a montagem das fotografias. Fotografia de João Palla Martins. Paris, 2000.	182
Figura 18 – Planta da casa-atelier em Campo de Ourique, última residência de Victor Palla.....	185
Figura 19 – Maqueta do tríptico em “Homenagem a Orozco”. Guache s/ cartão. 48 x 24 cm. s/data (c.1944).	237
Figura 20 – Traçado do tríptico em “Homenagem a Orozco”.	239
Figura 21 – Retrato de José Cardoso Pires. Óleo sobre tela, 60 x 87 cm, 1951.....	246
Figura 22 – Capa de <i>Ilha de Nome Santo</i> , 1942. O desenho de Victor Palla insere-se numa mancha gráfica comum aos dez volumes do <i>Novo Cancioneiro</i>	251
Figura 23 – Desenho de Victor Palla para a capa de <i>Ilha de Nome Santo</i>	251
Figura 24 – Estudos para nova edição de <i>Novo Cancioneiro</i> . s/data: (c.1946), grafite s/ papel, 27 x 21 cm. Obs: Estes estudos seriam para publicar numa nova editora proposta por Victor Palla intitulada Lisboa Editora Limitada (LEL). Denota-se a visão global do autor sobre a edição e concepção do livro inserido em colecção e enquanto objecto portador de mensagens gráficas inerentes: as capas e os símbolos caligráficos e tipográficos.	267
Figura 25 - Desenho preparatório para ilustração do <i>Novo Cancioneiro</i> . Grafite e tinta-da-china s/ papel. Dim. 16,4 x 16 cm. [s.d.], c.1942. Não assinado	268
Figura 26 - Desenho preparatório para ilustração da capa <i>Palmeiras e Presidentes</i> . Tinta s/ papel. Dim. 11,6 x 17 cm. [s.d.], c.1960. Não assinado.....	268
Figura 27 - Solução final para capa, contracapa e lombada de <i>Palmeiras e Presidentes</i> . N.º 6 da colecção Autores Estrangeiros, Arcádia Editora. [s.d.], c.1960. Dim. 10,9 x 18 cm. Assinado.	270
Figura 28. Estudos para a capa <i>Os Homens e os Outros</i> . Caneta estilográfica s/ papel, 22,7 x 17 cm. [s.d.] c. 1953. Não assinado.....	271
Figura 29. Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de <i>Os Homens e os Outros</i> . Colecção “Os Livros das Três Abelhas”, n.º. 9, Editorial Gleba. 23,7 x 16,2 cm. [s.d.] c. 1953. Assinado.	271
Figura 30 - Desenhos preparatórios para capa de <i>O Pão da Mentira</i> . Grafite s/ papel vegetal. 12,7 x 19 cm. [s.d.], c.1952. Não assinado.	271
Figura 31 - Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de <i>O Pão da Mentira</i> . Colecção “Os Livros das Três Abelhas”, n.º. 9, Editorial Gleba. 23,7 x 16,2 cm. [s.d.] c. 1952. Assinado.	271
Figura 32 - Estudos para a capa <i>O Homem Disfarçado</i> . Tinta branca e colagem s/ papel. 14 x 20 cm. [s.d.], c.1957. Não assinado.	273

Figura 33 - Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de <i>O Homem Disfarçado</i> , Arcádia Editora. 10,9 x 18 cm. [s.d.] c.1957. Assinado.....	273
Figura 34 – Fases conceptuais desde a captação fotográfica ao enquadramento e alto-contraste para a capa <i>Caminhada</i> de Leão Penedo. Dim. várias. [s.d.], c.1956. Não assinado.	274
Figura 35 - Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de <i>Caminhada</i> , de Leão Penedo. Editora Artis. 1956. 10,9 x 18 cm. Assinado.	274
Figura 36 – Vinheta de <i>storyboard</i> , aprox. 5 x 4 cm.	284
Figura 37 – Prova de contacto 6 x 6 cm.	284
Figura 38 – Prova final manipulada na câmara escura. 24 x 18 cm.	284
Figura 39 - Retrato de José Augusto-França por Fernando Lemos com duas figuras verdes sobrepostas por Victor Palla. Revista <i>Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação</i> , nº 3-4, Abril de 1953, p.36.....	295
Figura 40 – Perspectiva para “Arranjo de moradia do Exmo Sr. Dr. A. Gonçalves Pereira”. <i>Atelier</i> Bento d’Almeida/Victor Palla. Lápis de grafite s/ papel vegetal. 50 x 30 cm. s/data. Obra não realizada.	307
Figura 41 – Perspectiva axonométrica para aldeamento turístico “Touring Clube de Portugal”, conhecida como “Aldeia das Açoteias”, Algarve. <i>Atelier</i> Bento d’Almeida/Victor Palla. Caneta de feltro s/ papel. Aprox. 33 x 20 cm. s/data. Obra construída.	309
Figura 42 – Estudo para “O Discurso”. Grafite s/ papel. 38 x 25,5 cm. Assinado, 1963.	318
Figura 43 – “O Discurso”. Acrílico e areia sobre tela. 142 x 100 cm. Não assinado. S/data. Quadro restaurado entre 2005 e 2006 sob a orientação de Giovanna Dré, Instituto de Artes e Ofícios, Lisboa.....	318
Figura 44 - Título: Pintura 64. pastel de óleo s/ cartão. 67 x 88 cm. Assinado. 1967. Nota no verso: “nunca foi exposto”.	320
Figura 45 - S/ título. têmpera, acrílico e colagem s/ papel. 68 x 88 cm. Não assinado. S/ data.....	320
Figura 46 - S/ título. Carvão s/ papel. 65 x 100 cm. 19, 22 e 28/9/1966. não assinado.	323
Figura 47 - s/ título. carvão s/ papel. 65 x 100 cm. 5/11/1964. não assinado.	323
Figura 48 - s/ título. carvão s/ papel. 65 x 100 cm. 30/3/1966. não assinado.	323
Figura 49 - s/ título. carvão e lápis de cera s/ papel. 65 x 100 cm. 31/1/1968. assinado.	325
Figura 50 - s/ título. têmpera s/ papel. 65 x 100 cm. assinado	325
Figura 51 - Retrato de Maria Antónia Palla. Carvão s/papel. Aprox. 40 x 70 cm. Assinado. S/data. Propriedade de Maria Antónia Palla.	328
Figura 52 - Retrato de Fernando Namora. Pastel seco s/papel.....	328
Figura 53 - s/ título. Acrílico s/ contraplacado. 54 x 65 cm. 1963. Não assinado. Nota no verso: “Serrar”.....	329
Figura 54 - s/ título. Carvão s/ papel. 44 x 68 cm. 8/8/1963. Não assinado.....	329
Figura 55 - s/ título. Carvão s/ papel. 44 x 68 cm. S/ data. Não assinado.....	329
Figura 56 - Título: Desenho I. Pastel de óleo s/ papel.	332
Figura 57 - S/ título. Pastel de óleo e esmalte s/papel. 70x100cm. Assinado. S/ data. Exposto em Lagos, 2ª Mostra e Artes Plásticas, 1984 e I salão Nacional de Arquitectos/Artistas na galeria de arte do casino Estoril, 1986.	332
Figura 58 – S/título. Guache e colagem s/ cartolina. 10 x 10 cm. S/data. Assinado..	339
Figura 59 – S/título.....	339

Figura 60 – Variações sobre o rosto humano – 3. Pormenor de um dos painéis expostos na exposição “Montagem e colagem”, SNBA, 1975.	343
Figura 61 – Paul Cornwall fumando. David Hockney. Março de 1982.....	343
Figura 62 - «The Waterfall. Or, group of American tourists admiring an Eye being hollowed out by a fork». Colagem da série <i>Inner Eye</i> . 16 x 22 cm. Porto, Outubro de 1944.....	350
Figura 63 - «Desportos de Inverno IV – A Bomba Atómica». Colagem da série Winter Sports. 16 x 22 cm. s/data.	350

Introdução

A escolha do tema do presente trabalho decorre da vontade de dar continuidade às nossas anteriores investigações, por se considerar que as mesmas estariam até agora insuficientes para atingir um dos objectivos últimos, o de uma franca disseminação da obra de Victor Palla. Para tal empreendimento, o conhecimento do espólio deste autor, a indagação e muita perseverança têm-se verificado os únicos meios possíveis.

O nosso estudo sobre esta temática teve início no ano lectivo de 1991/92, aquando da licenciatura em arquitectura, para responder a um repto do Professor Doutor Arquitecto Michel Toussaint, no cumprimento do quadro da leccionação para a cadeira de Teoria da Arquitectura¹. Nessa altura contactámos Victor Palla com o intuito de conhecer a sua obra arquitectónica e também o homem por detrás dela. A sua espontânea anuência permitiu o início de uma relação que se tornou motivo de constante aprendizagem, quer através da sua palavra, como da investigação acerca das suas obras e respectivas épocas. Tivemo-lo neste período como interlocutor em discurso directo da sua obra, altura em que visitámos um conjunto de edifícios que projectou em conjunto com o Arquitecto Joaquim Bento d'Almeida; resgataram-se projectos em rolos de papel vegetal para ouvir histórias em torno de cada projecto, do cliente, da obra e das concepções arquitectónicas, mas também de pequenos episódios inerentes aos respectivos processos de realização.

Deste primeiro registo de levantamento sobressaíram a noção de que um vasto manancial de informação existe ainda por sistematizar e o propósito de se fazer uma exposição da sua obra, esta que por circunstâncias diversas e adversas não foi tornada possível. Foi somente mais tarde, em 1999, que tivemos a oportunidade de trabalhar em conjunto na preparação de uma exposição, aquela que viria a ser a sua última exposição em vida, intitulada “A Casa” e realizada no Centre Culturel Gulbenkian em Paris. A escolha das imagens, sua articulação, impressão em papel, concepção, desenho e a montagem da exposição foram aspectos essenciais para entender os seus modos de pensamento e processos de trabalho. A partir desta altura houve uma convivência continuada, não obstante vários períodos de doenças ou quedas que

¹ Martins, João Palla. *Victor Palla*. Trabalho elaborado para a cadeira de Teoria da Arquitectura ministrada pelo Prof. Dr. Arq. Michel Toussaint, FAUTL, ano lectivo de 1991/92.

foram impossibilitando Victor Palla de prosseguir vários projectos que tinha ainda em mãos. A partir de 2004, integrando o curso de mestrado em Design e Cultura Visual no IADE, pudemos concretizar parte deste nosso projecto, organizando muito do material disperso deste espólio. O testemunho de Victor Palla foi vital para todo o processo de organização e identificação da sua obra. No entanto, Victor Palla já não chegaria a ver concluída a nossa dissertação, vindo a falecer em Abril de 2006. O trabalho de mestrado consistiu numa dissertação de carácter biográfico com levantamento de algum material, breves análises, enquadrando o autor no seu tempo, espaço, sociedade e dando relevo a algumas obras tidas como incontornáveis².

Ao longo dos últimos anos temos vindo a organizar, estudar e promover a obra de Victor Palla através de várias acções: inventário de peças, elaboração de candidaturas a projectos de investigação, inclusão de obras em exposições, catálogos e livros, comunicações em conferências, publicações de artigos em revistas científicas, propostas de exposição, entre outras³. Contudo, e já no decurso da presente investigação destacaremos os artigos publicados, que numa fase da investigação incidiram nas matérias principais que se apresentarão ao longo desta tese, agora mais desenvolvidas: tem-se por um lado a perscrutação da importância do desenho numa fase inicial da sua obra em artigo intitulado “A importância do Desenho na Obra de Victor Palla entre 1942 e 1952”; por outro lado a indagação das relações do desenho com várias disciplinas entre as quais a fotografia levou-nos a um a uma comunicação e artigo intitulados “Drawing and photography, Victor Palla the early 1950’s”; ou ainda, a revelação de um cruzamento disciplinar numa fase inicial da obra em outro artigo intitulado “The act of drawing as an interdisciplinary process, a case study on Victor Palla’s early works”.

Estes esforços têm como objectivo geral a promoção de Victor Palla como um dos principais actores na construção da cultura visual portuguesa do século XX no pós-guerra, dando a conhecer a sua obra.

² Martins, João Palla. *Victor Palla (1922-2006), Um Levantamento Crítico*. [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual apresentado ao IADE.

³ Vd. Curriculum Vitae em anexo, capítulo “Divulgação, estudo e organização da obra de Victor Palla”.

Havendo identificado a importância deste autor em áreas como a arquitectura, design, pintura ou fotografia e detectado ao longo das nossas prévias investigações a disciplina do desenho como estruturante, pelo seu poder de articulação entre toda a produção visual e material, trazemos este tema principal para o presente estudo, determinando a possibilidade de relações existentes entre campos disciplinares. Procuraremos desta feita tentar analisar o papel do desenho na obra do autor justificando o título dado a esta Tese — o *Lugar do desenho*. Partindo de uma tendência previamente identificada e que pela ausência de uma abordagem teórica, muito particularmente sobre o desenho na obra de Victor Palla, pareceu-nos, logo à partida, justificar a escolha deste tema como objecto de investigação.

Pretende-se assim analisar os componentes formativos e entender de que modo se interligam as várias actividades artísticas e projectuais, tais como pintura, fotografia, arquitectura, e arte gráfica/design. O desenho parece funcionar como um sistema de ordenação mental que numa primeira fase é comum a todas estas disciplinas, parte de uma metodologia projectual, mas coloca-nos a problemática da prática gráfica associada a vários tipos de registos, com obtenção de resultados muito diferentes. O desenho, ao corporizar simultaneamente várias disciplinas em diferentes épocas, confere-nos a possibilidade de estabelecer determinada construção de uma teoria acerca da cultura visual de desenho em Portugal no século XX. A teorização sobre o desenho em Portugal e respectivas relações encontram terreno pouco explorado. O aprofundamento deste tema poderá alargar o respectivo âmbito e alcance, indo para além do domínio da obra de Victor Palla, sendo referência o projecto de investigação intitulado «Análise do papel multidisciplinar do desenho na cultura visual portuguesa do Séc. XX dos anos 50 aos anos 70»⁴, projecto coordenado pelo Professor Doutor Eduardo Côrte-Real, e desenvolvido no IADE, do qual fizemos parte, vindo trazer à luz uma série de descobertas acerca do surgimento do design em Portugal partindo da ideia do uso e poder do desenho como disciplina e forma de pensamento que ligando diferentes práticas disciplinares, terá permitido o desenvolvimento de um design estritamente português.

Ao corroborarmos esta ideia, procuraremos no nosso caso de estudo, reconstituir aquele que terá sido o papel da disciplina do desenho numa primeira fase,

⁴ Vencedor da edição 2009 do Prémio João Branco e que incluiu os seguintes investigadores: Eduardo Côrte-Real, Martim Lapa, Vítor Simões, Lara Reis, Shakil Rahim e João Palla.

o seu aspecto formador, os processos de ensino e aprendizagem para, seguidamente, nos aproximarmos de uma análise do vasto corpo desenhístico, como objecto material, de múltiplos sentidos, a sua mutação, verbalizando uma linguagem não-verbal. Tentaremos analisar a hipótese de uma abordagem à semântica do desenho, isto é, de como o desenho pela sua posição de mediação, intercepta horizontalmente domínios tão diferentes como o design, a cerâmica de autor ou a fotografia experimental numa perspectiva comparada à luz do trabalho de autores nacionais e internacionais. Por outro lado, verificaremos que o desenho entendido como finalidade artística continua a fornecer os meios próprios de uma expressão aplicada à visão subjectiva de cada autor, respondendo a um mundo que se transforma todos os dias.

Este trabalho pretende contribuir para um melhor entendimento da obra deste autor sob o prisma do desenho, justificando-se pela interferência entre diferentes práticas projectuais e artísticas, oferecendo por último uma visão sobre a mesma através de uma hipótese de disseminação sob a forma de proposta expositiva. Não obstante, e havendo consciência de que este trabalho poderá não atingir todas as implicações suscitadas pelo tema, procuraremos questionar os principais aspectos que nos oferece a obra de Victor Palla. Os domínios de investigação em torno da obra deste autor poderão suscitar ainda novas abordagens futuras.

A delineação do estado do conhecimento no que se refere ao nosso tema encontrou numa primeira etapa e no domínio histórico algumas referências numa bibliografia dispersa e quase sempre escassa sobre o autor e a sua obra. A sua divulgação foi sendo feita por inúmeros autores e críticos, tratando-se, na maior parte dos casos, de artigos publicados na época em jornais ou catálogos de exposições, não havendo uma perspectiva geral, abrangente e distanciada sobre a sua produção como um todo. Salientamos, porém, o aparecimento da dissertação de mestrado «Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50» (FCSHUNL, 1995) e a tese de doutoramento «Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa» (IST, 2003), ambas pela Arquitecta Ana Tostões, que vieram alertar para um conjunto de autores dos anos 50 que tinham ficado por referir na historiografia da arquitectura portuguesa. Victor Palla vem aí destacado, oferecendo algumas possibilidades de leitura da sua personalidade e da obra em conjunto com Joaquim Bento d'Almeida.

No entanto, a dimensão da obra desta dupla de arquitectos descobre-se na dissertação de mestrado realizada pela Arquitecta Patrícia Bento d'Almeida intitulada «Victor Palla e Bento d'Almeida, Obras e Projecto de um *Atelier* de Arquitectura, 1946-1973» (FCSHUNL, 2006), não só pelo levantamento das obras destes arquitectos, como pela importância que se encontra na inovação e diferentes especificidades arquitectónicas, num percurso contracorrente muito frutífero e duradouro. Salientamos ainda outro trabalho académico, a dissertação realizada pelo designer Fernando Oliveira, intitulada «Victor Palla, Cultura Visual Tipográfica» (IADE, 2007), que salienta uma tipografia expressiva no seio de uma ideia de obra gráfica totalizadora como tendo sido pioneira em Portugal, trabalho este que é já uma referência no meio académico.

Por outro lado, numa perspectiva teórica acerca do desenho em Portugal no século XX e depois de afluirmos este assunto, demos conta da falta de alguma sistematização, verificando-se um campo aberto e praticamente inexplorado. Estamos em crer que a sua profunda investigação daria uma ou mais teses. A existência de informação não sistematizada, dispersa por catálogos de exposições e alguns textos teóricos em periódicos, abrem-nos uma nova perspectiva histórica. A obra de Victor Palla fez-nos percorrer a história de arte no século XX e observar o desenho numa perspectiva comparada.

A presença da quase totalidade do seu espólio, da sua biblioteca e de depoimentos obtidos foram a nossa plataforma de investigação. Simultaneamente, os depoimentos que obtivemos de várias personalidades durante a pesquisa contribuíram para a caracterização da personalidade artística de Victor Palla e do espírito da época⁵.

Estes dados permitiram trazer à luz uma nova realidade, de um autor que não sendo desconhecido, carrega uma obra vasta e de grande riqueza, estando afinal ainda pouco divulgada. Apesar de Victor Palla ter exposto ao longo da sua vida, nunca teve

⁵ Os testemunhos que entrevistámos ao longo do trabalho foram de: Alice Costa Martins, António Afonso Palla Carreiro, Carlos Manuel Ramos, Clotilde de Freitas-viúva de Rogério de Freitas, Edite Cardoso Pires-viúva de José Cardoso Pires, Glicínia Quartín, Henrique Cayatte, Hilli de Freitas-viúva de Lima de Freitas, João Abel Manta, João Rocha de Sousa, Jorge Costa Martins, Jorge Listopad, José Almada, José-Augusto França, José Borrego, José Cabido, José Carlos Alves Ferreira, José Paulo Nunes de Oliveira, Júlio Pomar, Leonor Senna, Lia Fernandes, Ló Garizo do Carmo, Luis Alves Dias, Luiz Francisco Rebello, Manolo Potier, Manuel Alzina de Menezes, Manuel Tainha, Margarida Tengarrinha, Maria Amélia Raposo-viúva de Manuel Coutinho Raposo, Maria Antónia Palla, Maria Barreira, Maria de Lurdes Cabrita, Maria Dores Cabrita, Maria Eufémia Moreira Rijo, Maria José Palla, Maria João Palla, Maria Keil, Nadir Afonso, Nuno San-Payo, Nuno Teotónio Pereira, Pancho Guedes, Pedro Vieira de Almeida, Quinhones-Levy, Rita Palla Aragão, Rui Feijó, Silvana Bessone, Thébar Rodrigues Frederico, Victor Ferreira de Jesus, e Zacarias Palla de Lima.

como preocupação a sua própria consagração, fazendo obra pelo gosto de experimentar, mas conservando a sua produção. Este facto facilitou-nos o trabalho de inventariação do espólio. Foram fotografadas literalmente milhares de obras: desenhos, pinturas, artes gráficas, cerâmicas e fotografias desde os anos 40 aos anos 90, muito material inédito a par de depoimentos e textos. A obra pictórica e desenhada foi na quase totalidade inventariada, havendo todavia deixado por tratar os desenhos de arquitectura e uma parte da obra fotográfica, correspondente a uma grande quantidade de negativos de vários formatos.

O inventário não é um fim em si mesmo. Com efeito, entendemos que não só faltam às Ciências da Arte em Portugal levantamentos dos diferentes intervenientes da cultura visual portuguesa, como eles são indispensáveis para alimentar quer a historiografia de arte como a crítica de arte. Cremos na utilidade deste estudo em relação ao panorama artístico português do século XX porque irá revelar informação adicional, inédita, sobre a produção de um autor cuja obra não foi suficientemente reconhecida, dado que uma parte significativa dela não foi de todo difundida.

Iniciamos um debate sobre o desenho português do século XX que promete futuras e alargadas teorizações. O desenho é dos elementos mais importantes da nossa herança cultural, na memória e no registo de uma época.

Cumpramos referir que toda a problemática em torno da obra de Victor Palla remete-nos para o modelo teórico da *Obra Aberta* proposto por Umberto Eco, não se esgotando, por isso, os conceitos e sentidos interpretativos da sua obra. A nossa perspectiva descerrará uma possibilidade hermenêutica, condicionada ao nosso estilo, reconhecendo que todas as afirmações não são definitivas.

O estudo desta cultura material e visual pressupõe a construção e a preservação de uma identidade cultural e artística, que, ao ser reinterpretada, sustentará um novo interesse estético. Por um lado, será possível extrair daí novos caminhos, ou potencialmente beneficiando estudos de autores que partilhem a mesma matriz cultural e visual. Por outro lado, servir-nos-á para acompanhar as actividades humanas pela transmissão e memória de uma identidade cultural, própria de uma época.

Na tentativa de um certo ressurgimento do interesse pelo desenho, propõe-se um modelo de “investigação aplicada”, isto é, a matéria a investigar tem uma especificidade material própria e depende de uma acção que se tentará tipificar com objectividade. A metodologia de investigação será uma combinação entre a histórica e a hipotético-dedutiva. Partindo da percepção de uma omissão nos conhecimentos em relação a esta matéria, sobre o qual formulamos a hipótese — qual o papel do desenho nas diferentes manifestações artísticas e projectuais e qual a sua contribuição para a construção de uma identidade artística e, em última análise, de uma cultura visual, entendida como um campo de estudo dentro dos estudos culturais que foca aspectos que recaem na imagem visual. A investigação parte de imagens, do seu estudo e do pensar nas mesmas. Tornou-se por isso necessário observar os desenhos em função do desenho preliminar em respeito à obra final e analisar os diferentes tipos de registos no esclarecimento de predominâncias, temáticas, técnicas, processos, saberes operativos e poéticos.

A presente tese teve início no ano lectivo de 2007-08, em pleno momento de implementação e revisão dos sistemas disciplinares relativos ao “Processo de Bolonha” por parte da Universidade de Lisboa. O alcance da investigação encontrava-se claramente delimitado e o respectivo plano aprovado; no entanto, o Decreto-Lei nº. 230/2009, de 14 de Setembro, abria caminho a novos regimes doutorais, nomeadamente pela “realização resultante da prática de projecto” ou a “criadores que desenvolvem com base na prática de projecto”, ao que ainda se acrescentava a possibilidade de reunião de um conjunto de publicações científicas anteriores. Este novo entendimento oficial ofereceu-nos uma perspectiva de consumação de um conjunto de ideias teóricas para um plano prático, razão de surgimento da proposta projectual numa aproximação real a uma exposição. Esta hipótese, de um plano expositivo, não retrospectivo, consistia numa possibilidade hermenêutica, uma leitura da obra de Victor Palla através do desenho, permitindo uma visualização de ambientes proporcionados de forma criativa. Fazemo-lo conscientemente no campo da experimentação, com a nossa prática de projecto correndo os necessários riscos, mas com o intuito da obtenção de um documento teórico-prático de utilidade.

Os objectivos delineados e as naturezas específicas da investigação ordenaram a disposição do presente documento, havendo-se optado por duas partes

correspondentes a dois volumes distintos. A primeira parte será dedicada à explanação teórica e a segunda ao guião expositivo e memória descritiva da proposta expositiva. As peças desenhadas correspondentes ao anteprojecto da exposição encontram-se apenas aos dois volumes dada a natureza do seu tamanho, na sua maioria em formato A1.

A primeira parte divide-se em dois grandes capítulos; o primeiro traça um enquadramento histórico-social do autor em estudo, e simultaneamente, caracteriza o seu percurso artístico, profissional e pessoal. Afigurou-se-nos de todo o interesse compreender os principais agentes da sua formação artística a fim de perspectivar e avaliar a importância destes no impacto da sua obra, bem como a teia social onde se insere. Neste aspecto, optou-se pela inclusão de breves notas biográficas em rodapé, exclusivamente dedicadas às personalidades com quem Victor Palla tenha contactado ou lidado ao longo da vida. Procurou-se dar ênfase aos seus projectos em colaboração. Nesse sentido, do conjunto de personalidades com quem Victor Palla colaborou, destacam-se os seguintes nomes em vários momentos da sua actividade: Bento d'Almeida, Costa Martins, Cardoso Pires, Orlando da Costa, Rogério de Freitas, Lima de Freitas, Luís Francisco Rebello, Fernando Namora e, antes, Júlio Pomar, Fernando Lanhas e Rui Feijó.

Por sua vez, o segundo capítulo trata de uma aplicação do ponto de vista teórico, aproximando problemáticas sobre o desenho. Aproximamo-nos à obra desenhada enquanto um *corpus* material com múltiplos sentidos. Estudou-se a expressão e significados do desenho ao longo do tempo, de modo a sentir o pulso de Victor Palla em todas as fases da sua obra. Numa perspectiva comparada, procedeu-se ao desdobramento dos significados presentes na produção de uma rede de desenhos muito diferenciados

A segunda parte do presente documento — apresentada sob a forma de outro volume — é constituída pela proposta expositiva. Leva-se a investigação para o campo da aplicação projectual por se considerar necessária tal objectivação. Esta proposta foi encarada como uma continuidade natural da parte I, encerrando uma sugestão para o programa expositivo ou guião, com a designação dos conteúdos a exhibir, indicações sobre a museografia e/ou cenografia a serem preconizadas sobre determinadas peças ou conjuntos.

Portanto, se a parte II auxiliou a parte I, na observação e requalificação da obra, o inverso também se verificou. Os temas dos núcleos expositivos foram encontrados a partir da reflexão que proveio do estudo da obra e respectivo valor argumentativo.

Deste modo, determinaram-se os núcleos expositivos com programas específicos, seguidos de um guião de imagens, peças e textos propostos para cada um. Será possível entender estes instrumentos independentemente da nossa abordagem espacial, opção esta que poderá determinar futuramente novos modos de olhar para o guião e para a obra, permanecendo, pois, em aberto, a obra de Victor Palla, sujeita, sempre a novas investigações. Nesse sentido, como remate deste trabalho, entendemos abordar de forma investigativa e criativa uma solução arquitectónica para a exposição, tendo em consideração o programa prévio, conferindo-se assim um sentido especulativo e imagético ao desejo da sua realização.

PARTE I

1. Victor Palla no contexto artístico e cultural português da 2.^a metade do século XX

1.1 *A Escola de desenho era a de Ingres, não a de Matisse*

Victor Palla ingressa na Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL) no curso de Arquitectura em 1939, ano do início da II Guerra Mundial. Os colegas do curso geral de Arquitectura seriam Manuel Mendes Taíña⁶, Nuno Teotónio Pereira⁷, Manuel Coutinho Raposo⁸, Carlos Manuel Ramos⁹, Manuel Alzina de Meneses¹⁰, Manolo Gonzales Potier¹¹, Francisco Blasco Gonçalves¹², Manuel da Costa Martins¹³ e Luís

⁶ Manuel Mendes Taíña (1922), arquitecto formado na ESBAL em 1950. Inicia actividade com Carlos Manuel Ramos. Autor da piscina do Tamariz entre diversas obras, algumas das quais premiadas. Recebeu inúmeros prémios dos quais se destaca o Prémio Valmor e Municipal de Arquitectura de 1991 pelo edifício da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. Continua a exercer.

⁷ Nuno Teotónio Pereira (1922), arquitecto formado na ESBAL. Estagiou com o arquitecto Carlos Ramos. Participou no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa que decorreu entre 1956 e 1958, como coordenador do levantamento da região da Extremadura. Foi um dos fundadores do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (1952-65), tendo concretizado as suas ideias em projectos eclesiásticos como a Igreja das Águas em Penamacor, a nova Igreja de Almada, ou a Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Recebeu o Prémio Nacional de Arquitectura da Fundação Calouste Gulbenkian em 1961, e o Prémio da Associação Internacional dos Críticos de Arte em 1985.

⁸ Manuel Coutinho Raposo (1916-1999), arquitecto formado na EBAL. Estagiou e colaborou no atelier do arquitecto Paulo Cunha. Com *atelier* próprio participou em vários concursos públicos, nomeadamente no grupo escolar de Alvalade; habitação social no bairro dos Olivais e quartel militar das Caldas da Rainha. Colaborou ocasionalmente com o arquitecto Fernando Silva e posteriormente com o arquitecto Artur Rosa em inúmeros projectos particulares. Colaborou igualmente para em várias actividades na Associação dos Arquitectos (Actual Ordem dos Arquitectos) da qual se tornou membro honorário em 1994.

⁹ Carlos Manuel Ramos (1922), formado em arquitectura na Escola de Belas Artes de Lisboa. Foi assistente do mestre Luís Cristino da Silva na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. É filho do arquitecto Carlos João Chambers Ramos, com quem colaborou em alguns projectos. Tem obra em Portugal e um estádio no Iraque.

¹⁰ Manuel Alzina de Meneses (1920), trabalhou enquanto estudante de arquitectura com Cristino da Silva, Alberto Pessoa e Carlos Ramos. Depois de terminado o curso constitui *atelier* com Nuno Teotónio Pereira, Manuel Taíña, entre outros, incluindo engenheiros. Mais tarde fará o seu próprio atelier e será assistente no curso de Arquitectura da ESBAL. Continua a exercer arquitectura.

¹¹ Manolo Gonzales Potier (1922), arquitecto e violinista. Inicia uma parceria com José de Lima Franco em 1950 onde desenvolvem uma arquitectura moderna de cariz privado, marcando presença em vários bairros da cidade. Introduzem uma nova tipologia, a casa temporária para solteiros, ou escritório/ateliê expansível, em pleno centro da cidade. Também projecta alguns equipamentos públicos. Em 1958 termina a parceria com Lima Franco e no ano seguinte parte para Luanda onde prossegue a sua carreira de arquitecto, especializando-se na arquitectura tropical.

¹² Francisco Blasco Gonçalves. Não conseguimos obter quaisquer dados biográficos.

¹³ Manuel da Costa Martins (1922-1996), natural de Lisboa forma-se em 1948. Trabalhará como arquitecto da DGEMN depois de colaborar com Manuel Taíña e Nuno Teotónio Pereira. Apaixonado pela fotografia irá expor com Victor Palla na galeria Diário de Notícias em 1958. Em

Nobre Guedes¹⁴. Este grupo tornou-se inseparável durante o curso, com um verdadeiro sentido de camaradagem, troca de ideias e aprendizagem mútua, vindo a organizar jantares de convívio durante largos anos, até por volta de 1975. Criaram um coro enquanto trabalhavam ao estirador, cantando peças clássicas que ecoavam nos corredores do antigo convento de São Francisco. Os alunos nesse tempo permaneciam todo o dia nas instalações da escola, era ali que trabalhavam com o papel colado no estirador e assinado pelo professor. O conhecimento desenvolvia-se de forma rápida e acutilante, transformando os poucos alunos inscritos de arquitectura num grupo coeso e informado, tal como testemunha Manuel Taíinha:

Julgo poder afirmar hoje que foi desse convívio que o nosso carácter se formou nesse grupo. Sobretudo o Victor, o Carlos Ramos e o Costa tinham mais conhecimentos sobre outros domínios, cinema, literatura, autores russos, franceses ingleses ou americanos. Sobretudo o Victor era um homem com convívio das artes muito grande, pelo seu pai um homem das artes ligado ao teatro, e o Victor de certo modo andou com ele e conviveu com esse ambiente do teatro que é prodigioso, conhecendo muitas peças de teatro. Ele teve essa influência para mim, e talvez para os outros.¹⁵

E Teotónio Pereira também fala da importância daquele grupo de futuros arquitectos:

Para mim aqueles primeiros anos da escola foram importantíssimos. Eu vinha de uma família conservadora, rasgaram-se horizontes. Aí o Costa e o Victor tiveram uma importância muito grande para mim, porque falavam de literatura, obras recentes que iam aparecendo, e faziam circular livros entre nós, Erico Veríssimo, John Steinbeck, John dos Passos etc.¹⁶

1969 fundará o departamento de fotografia no IADE onde exercerá docência. Dedicar-se-á à pintura a partir dos anos 80, expondo em inúmeras mostras.

¹⁴ Luís Nobre Guedes (1923-2000?). Não conseguimos obter quaisquer dados biográficos.

¹⁵ Manuel Taíinha em depoimento a Patrícia Bento d'Almeida e ao autor da Tese no dia 19 de Setembro de 2005.

¹⁶ Excerto da entrevista concedida pelo arquitecto Nuno Teotónio Pereira à arquitecta Patrícia Bento d'Almeida, em Lisboa, no dia 18 de Novembro de 2004, agora referida com autorização da autora.

As Escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto eram dependentes da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, e eram destinadas ao ensino das «artes do desenho», consideradas escolas especiais e portanto os cursos eram também denominados especiais: o de pintura, escultura e de arquitectura tinham a duração de quatro anos, ao que se seguia o curso superior com duração de um ano antes da prova para obtenção do diploma de arquitecto (este só para o curso de arquitectura sendo para pintura e escultura designada carta do curso). Para tentar dar uma ideia de como eram as práticas do desenho e metodologias de ensino do curso de arquitectura entre 1939 e 1946 teremos de nos guiar por testemunhos históricos nomeadamente pelo decreto-lei da reforma do ensino de 1932¹⁷, contendo a relação exaustiva das cadeiras, por depoimentos de alguns alunos desse período, bem como por alguns textos em relação ao ensino na época.

Comecemos pelo decreto-lei de 1932, já sob a égide do Estado Novo que, parece não ter fornecido grandes modificações ao ensino do desenho, dando continuidade a um academismo no sentido estrito do termo. Foi por isso, mais tarde, duramente criticado. Mas, vejamos como o decreto estipulava este tipo de ensino e a relevância do desenho; antes de mais estabelecia as condições de admissão, sendo as do curso de arquitectura definidas por exames de admissão constituídos por dois grupos; um de ordem artístico e outro de ordem literário e científico. O primeiro contemplava duas provas; *Desenho do antigo* (cabeça, torso ou cabeça e torso), em papel *Ingres*, em cinco sessões de três horas, e *Desenho ornamental* (cópia do gesso) em papel *Ingres*, três sessões de três horas”. Quanto às provas do segundo grupo (literário e científico) estava dividida em duas partes, sendo a primeira constituída pelas seguintes provas; *Desenho geométrico e elementos de projecção* e “*Aritmética, álgebra elementar, geometria plana e no espaço*”. Na segunda parte as provas seriam; “*Português e Francês*”, “Geografia geral, história pátria e elementos de história universal”, e finalmente “Elementos de física, química e ciências histórico-naturais”.

Denota-se aqui o forte pendor de desenho a que os candidatos se teriam de preparar. No entanto, Dórdio Gomes, homem da Escola do Porto, criticava este exame de admissão por colocar as mesmas provas aos três cursos, não possibilitando, segundo o mesmo, uma apreciação justa:

¹⁷ *Diário da República*, I Série nº214, 12 de Setembro de 1932

(...) só vencem os hábeis que tiveram tempo de industrial a mão numa pequena mecânica do desenho, o que não é difícil, na contingência aliás corrente, e profundamente lamentável de riscar logo de entrada os melhores espirituais, os únicos que contam¹⁸.

Dórdio Gomes chega mesmo a sugerir um diferente sistema de admissão bem como a criação de uma cadeira de “Artes Decorativas”. Estas Artes Decorativas são no que de essencial se designa hoje por *Design*, pesquisas para um critério plástico de concepção e produção dos objectos de uso do quotidiano, decoração das casas, mobiliário e outras. Eram os princípios estabelecidos por Ruskin, Hoffmann ou Olbrich para o ressurgimento das Artes Aplicadas (vitral, cerâmica, embalagem, rótulo, carpintaria etc.) que darão origem à Bauhaus. Mas tal não será tido em conta.

Uma breve descrição sobre o currículo do curso de Arquitectura parece confirmar igualmente a relevância dada ao desenho, não obstante a sua herança oitocentista. As cadeiras estavam organizadas em várias partes, que, por sua vez, se distribuíam ao longo dos anos. Encontramos um conjunto de cadeiras comuns aos três cursos (ver tabela 1) onde sublinhamos aquelas de desenho cujo adestramento da mão é verificável.

	ARQUITECTURA	PINTURA	ESCULTURA
CADEIRA 1 - Geometria descritiva e estereotomia	1º e 2º anos	1º ano	1º ano
CADEIRA 2 - Ornamentação, estilização e composição ornamental	1º e 3º	1º e 2º	1º e 3º
CADEIRA 3 - Desenho de figura do antigo e do modelo vivo	1º e 2º	1º e 2º	1º e 2º
CADEIRA 4 - Arquitectura	2º, 3º, 4º e 5º		
CADEIRA 5 - Pintura		3º, 4º e 5º	3º
CADEIRA 6 - Pintura		3º e 4º	4º
CADEIRA 7 - Escultura		2	2º, 3º, 4º e 5º
CADEIRA 8 - Desenho arquitectónico, construção e salubridade dos edifícios	1º, 4º e 5º	4º	4º
CADEIRA 9 - História geral da arte	3º e 4º	2º e 3º	2º e 3º
CADEIRA 10 - Arqueologia artística geral e portuguesa	5º	5º	5º
CADEIRA 11 - História, geografia histórica, e etnografia. Histórias das literaturas clássicas e da literatura	2º, 3º, 4º e 5º	1º e 4º	1º e 4º
CADEIRA 12 - Anatomia artística		2º e 3º	2º e 3º
CADEIRA 13 - Álgebra, geometria analítica, trigonometria plana	1º e 2º		
CADEIRA 14 - Estática gráfica, resistência de materiais, construções metálicas e betão armado. Topografia	3º e 4º		

Tabela 1. Relação das cadeiras existentes na reforma de 1932. Sublinhamos as cadeiras comuns aos três cursos que se referem às práticas do desenho.

¹⁸ «O problema das Artes Plásticas em Portugal». *Horizonte Jornal das Artes* Novembro de 1946.

As cadeiras comuns aos três cursos são:

“Ornamentação, estilização e composição ornamental”, (desenho e modelação), “História geral da arte”, “História, geografia histórica e etnografia, Rudimentos de história das literaturas clássicas e da literatura portuguesa”, “Arqueologia artística geral e portuguesa”, “Geometria Descritiva” (que incluía o estudo em perspectiva, a teoria das sombras e estereotomia), “Desenho de figura do antigo e do modelo vivo” (cabeça e torso). Nesta última, modelos de gesso e pedra eram o objecto de observação cuidada com registo a carvão e no segundo ano passava a Desenho do modelo vivo. De acordo com Maria Helena Barata-Moura, a Aula de Nú teve início em 1840, decorrente do Tratado Teórico de Ensino para a Aula de Desenho (1837), elaborado por Joaquim Rafael.¹⁹

O que diferenciava o curso de arquitectura dos restantes cursos eram as seguintes cadeiras; “Álgebra, geometria analítica, trigonometria”, “Estática, resistência dos materiais, construções” e “Arquitectura”. Esta última subdividida em quatro partes, e tinha início no segundo ano, a saber: 1ª. Edifícios e monumentos da antiguidade (desenho a traço aguarelado), 2ª. Elementos analíticos, pequenas composições, 3ª. Composição, 4ª. Grande composição, esta ultima já pertencente ao curso superior. Por último temos a cadeira de “Desenho arquitectónico, construção e salubridade das edificações” que partilhava uma primeira parte com os outros cursos, denominada “Ordens e Trechos Arquitectónicos (desenho a traço e aguarelado)”. Nesta cadeira pretendia-se que o aluno elaborasse um trecho arquitectónico desenhado a tinta e aguarelado, com planta, alçado e corte, indicação de escala e execução de sombras a 45°. Estes trechos eram baseados no estudo e cópia dos elementos do *Tratado das Cinco Ordens de Arquitectura* de Jacopo Barozzi da Vignola. Desde a fundação da Academia das Belas-Artes de Lisboa em 1836²⁰, que o tratado figurou como o livro predilecto, por conter estampas desenhadas que os alunos copiavam para aprenderem determinado tipo de desenho compositivo. Este facto perdurou até às portas do 25 de Abril de 1974.

¹⁹ Barata-Moura, Maria Helena. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico 1836-1910*. [s.n.], 2005. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

²⁰ Manuel da Silva Passos enquanto ministro cria o decreto da Fundação das Academias de Belas Artes em Lisboa e no Porto.

Interrogamo-nos sobre o motivo que levou o livro de Vignola a ser o eleito entre outros tantos tratados do classicismo e também a razão de haver perdurado longamente no meio académico. Não nos cabe aqui dar essa explicação, mas salientamos dois aspectos. É um livro que foi traduzido para português em 1878, pela mão de José da Costa Sequeira, professor substituto da aula de arquitectura civil na Academia das Belas Artes de Lisboa; traduziu, organizou, anotou e elaborou estampas para os seus alunos, como refere na sua introdução, e também para aqueles que desejavam aperfeiçoar-se no *Desenho de Arquitectura Civil, não fiquem atidos simplesmente à pratica de copiarem os originaes das cinco Ordens*. Este aspecto reforça a importância de Vignola para o ensino académico. A obra foi utilizada não só pelos alunos de arquitectura, mas também pelos de pintura e escultura como prova a cadeira 8, comum aos três cursos: “Desenho architectónico, construção e salubridade das edificações” (ver Tabela 1). Em segundo lugar, era um manual que ensinava a desenhar de forma rigorosa, com uma finalidade didáctica, como refere Sequeira. Esta sebenta da morfologia da arquitectura clássica, não dava, contudo, qualquer noção da metodologia projectual. Também os professores não pretenderam debater as interpretações modulares que Vignola propunha para as diferentes ordens de arquitectura clássica, nem encontrar uma utilidade prática aplicada aos tempos modernos, optando por um estudo analítico baseado no mimetismo dos desenhos de composição expostos no tratado.

Realizando todas as cadeiras enumeradas, ficava-se assim apto para seguir para o Curso superior de arquitectura, cuja obtenção era conseguida através de pontuação em quatro cadeiras e denominadas de “concursos de emulação” da seguinte forma: 1ª cadeira – “Grandes composições; concursos de projectos definitivos e de esbocetos; concursos de urbanização; concursos de composição decorativa” 2ª cadeira – “Concursos de projectos de construção geral” 3ª cadeira – “Curso teórico de arqueologia artística, geral e portuguesa” 4ª cadeira – “Concursos de arqueologia artística”.

Por último e para a obtenção do diploma de arquitecto, o aluno candidatava-se com um programa de elaboração de um projecto architectónico, “concebido e desenvolvido como se fosse para executar, compreendendo planta, alçados, cortes e detalhes da construção”. Constituiria a segunda prova a elaboração da memória descritiva, medições, orçamento, e caderno de encargos para a execução da obra. A

terceira prova, oral, considerava o “desenvolvimento do tema relativo à salubridade das edificações e à prática de trabalhos; interrogatório sobre o projecto apresentado pelo candidato”. Na Escola de Belas-Artes de Lisboa e Porto, até meados dos anos 50, foram estes os moldes programáticos que vigoraram; a reforma das Belas-Artes de 1932²¹ virá a dar continuidade a uma herança que também já será clássica para o seu tempo. Na divisão entre Academia de Belas Artes e Escola de Belas Artes (reforma de 1881) que definirá o curso de Arquitectura Civil, considerado curso especial, Barata-Moura dá conta que, na sua essência, será equivalente ao da reforma de 32, que por sua vez já não inovará no que respeitava ao regulamento da Aula de Arquitectura Civil datado de 1859.²² Tão aguardada, a reforma de 32 e chegará mal lograda desde o início. Mais tarde, em 1957, assumiu-o Paulino Montez, que os processos pedagógicos se encontravam em grande parte enfraquecidos²³, salientando os benefícios do diploma de 1957 que visavam fornecer aos alunos uma orientação estética mais consciente e ideais artísticos mais vigorosos e apurados – o que de certa forma foi fictício²⁴ – e comparando-o com o projecto de reforma de 1875 reconhecendo neste a sua qualidade inerente. Manuel Calvet de Magalhães refere que a Reforma do Ensino do Desenho de 1875, elaborada por Joaquim de Vasconcelos e que incluía a reforma total dos ensinos desde a instrução primária ao ensino superior, era baseada no crescente interesse dos ingleses, que tinham conseguido uma legitimação desta disciplina através do reconhecimento de que todos os ofícios manuais dependeriam da relação do desenho com estas disciplinas. John Ruskin tinha em parte sido um dos motores responsáveis por esta sensibilização quando em 1856 publica *Os Elementos de Desenho*²⁵. Infelizmente a proposta de Vasconcelos não chegou a ver a luz do dia, muito embora a comissão que elaborou o relatório tivesse sido decretada. Foi, porém, importante na medida em que António Augusto de

²¹ Apesar de ter sido reconhecido oficialmente os cursos das belas Artes como ensino superior...

²² Barata-Moura, Maria Helena. Op. cit, p.54

²³ Boletim 1, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior, 1959. Publicado em cumprimento do art.º 15º do Dec-Lei 41362 de 14 de Novembro de 1957.

²⁴ Cf. França, José-Augusto. “A Reforma do Ensino de Belas-Artes”. *Arquitectura*. Lisboa: Rui Mendes Paula, Janeiro-Fevereiro de 1959, n.º 64, p. 29.

²⁵ Este livro era um manual de desenho, escrito de forma simples, estruturado como uma série de cartas para aprendizes, onde o leitor é tratado como um artista. Consiste em vários exercícios propostos ensinando técnicas e escalas tonais. Ruskin acreditava que a observação era mais importante que o desenho em si. Via o desenho como um meio para alcançar um fim, e o fim não era a descoberta da própria expressão, mas uma forma de atenção e perspicácia, colocando a ênfase na percepção visual. Este livro influenciou vários artistas nomeadamente os impressionistas.

Aguiar, em 1884, irá continuar esta ideia através da criação de várias escolas de desenho industrial espalhadas pelo país, e Emídio Navarro irá consolidar esta acção porque não só continuou como aumentou e desenvolveu extraordinariamente o ensino em passos gigantes a favor do progresso da educação pelo ensino do desenho²⁶.

Torna-se necessário referir que o ensino do desenho até este período recorria incessantemente à cópia de estampas e que a partir desta altura passou a assentar na cópia do natural, ou como actualmente designamos, desenho de observação.

Por estas razões o ensino parece ter estacionado desde essa altura, não tendo havido um desenvolvimento nas diferentes aplicabilidades e possibilidades educativas do desenho, sobretudo no que se refere ao ensino artístico, pelo que, nos anos 40 do século XX, já se arrastavam claramente estas preocupações entre as escolas de Lisboa e do Porto. De novo, Dórdio Gomes reconhecerá em 1946 que o ensino artístico tinha incongruências de palmatória:

(...) de facto, a base do ensino nas nossas escolas ainda não vai muito além do estudo do modelo vivo, sendo nesse espírito da cópia pura, do objectivismo denso, da perfeição quase exclusiva da matéria que se condicionam os grandes valores escolares.²⁷

E irá mais longe, porque revelará que estes estudantes, imbuídos de valores fictícios, futuros pintores, escultores e arquitectos serão incapazes:

(...) não mais dão sinal de si, ou a ninguém convencem, e os nossos artistas mais representativos ou são autodidactas, que um real valor se impôs, ou têm de abjurar de todos os preceitos adquiridos e reconquistar o seu «eu».²⁸

Não é de estranhar por isso que Adriano de Gusmão já houvesse apontado a necessidade de uma reforma na Escola de Belas Artes, responsabilizando a educação pela falta de interesse artístico e de educação estética desde os primeiros anos de escola onde segundo ele, *as aulas de desenho, que seriam as indicadas para uma hábil e oportuna iniciação nesta matéria, não vão além de umas maçadorias*

²⁶ Magalhães, M. M. Calvet de . *O Ensino do Desenho*. Coimbra; 1960, p.385.

²⁷ «O problema das Artes Plásticas em Portugal» *Horizonte Jornal das Artes* Novembro de 1946.

²⁸ Idem, Ibidem

*geométricas*²⁹. E o mesmo Adriano de Gusmão, passados três anos, em 1947, voltará a clamar por uma reforma, agora dos programas liceais, propondo voltar à doutrina que tinha vigorado até à reforma de 1936, que incluía a História de Arte, uma vez que, à falta de cultura artística da sociedade, seria necessário combatê-la pela preparação cultural dos estudantes. Tal só seria possível, não só através de uma habilitação técnica, mas também pela necessidade de formar a personalidade, *jovens que nunca exercitaram a sua capacidade de observação, que nunca educaram a sua sensibilidade no contacto com obras de arte*³⁰ e cujo sentido estético nunca foi desenvolvido.

Na Escola de Belas Artes de Lisboa, o então director e também professor, Arquitecto Luís Alexandre da Cunha, que seria conhecido como «Cunha Bruto», mantendo ligações à PIDE, conduzirá a escola de forma tirânica, como enuncia Júlia Coutinho:

(...) postura prepotente e déspota pautando as avaliações por critérios parciais. Discrimina os alunos consoante provêm dos liceus ou das escolas técnicas, não reconhece às mulheres capacidade para o curso de Arquitectura, aprova ou reprova segundo as simpatias pessoais.³¹

O quadro docente entre 1939-42 era constituído pelos professores:

1ª Cadeira – Geometria Descritiva e estereotomia	Victor Manuel de Carvalho Piloto
2ª Cadeira – Ornamentação, Estilização e Composição Ornamental	João António Piloto
3ª Cadeira – Desenho de Figura do Antigo e do Modelo Vivo	Leopoldo Neves de Almeida
4ª Cadeira – Arquitectura	Luis Ribeiro Cristino da Silva
8º Cadeira – Desenho Arquitectónico, Construção e Salubridade dos Edifícios	Luís Alexandre da Cunha
9ª Cadeira – História Geral da Arte	Joaquim Mário de Macedo Mendes

²⁹ Gusmão, Adriano de. “O Público e a Arte”. *Litoral, revista mensal de cultura* Vol. I, 1944, pp.86-88.

³⁰ Gusmão, Adriano de. “Os Museus e a sua frequência”. *Seara Nova*, nº1049, 6 de Setembro de 1947.

³¹ Coutinho, Júlia. *José Dias Coelho, Breve Cronologia Pessoal e Afluentes*, <http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/202764.php>. Consultado em linha, 29 de Março de 2011.

10ª Cadeira – Arqueologia Artística Geral e Portuguesa	Joaquim Mário de Macedo Mendes
11ª Cadeira – História, Geografia Histórica, e Etnografia. Rudimentos de Histórias das Literaturas Clássicas e da Literatura Portuguesa	Joaquim Mário de Macedo Mendes
13ª Cadeira – Álgebra, Geometria Analítica, Trigonometria Plana	João Pereira Martins de Lemos
14ª Cadeira – Estática Gráfica, Resistência de Materiais, Construções Metálicas e Betão Armado. Topografia	Virgílio César Antunes de Lemos

Tabela 2. Relação das cadeiras e professores do curso da EBAL em 1939 e 1942

Os alunos eram atraídos de forma especial pelo professor de História, Joaquim Macedo Mendes³², que, segundo Teotónio Pereira, era muito competente, falava com muita intensidade e interesse, havendo rumores que seria da oposição, enquanto todos os outros eram pró-regime. Victor Palla fará o retrato em forma de homenagem a este professor e também o de vários colegas. Carlos Manuel Ramos revela-nos algumas qualidades do desenho de Victor Palla quando nos diz:

O seu avô desenhava muito melhor do que eu, caracterizava muito bem as coisas.³³

Os alunos de Arquitectura partilhavam por vezes as aulas de Desenho com os de Pintura e Escultura, o que contribuiu para uma troca de ideias e um permanente contacto. Desde 1934 e durante um longo período que o professor de desenho era o escultor Leopoldo de Almeida³⁴. Dele diz-nos Victor Palla:

No 2.º ano como de costume lá estava o modelo nu, lá estavam as estátuas nuas, mas nós éramos os nossos próprios mestres, éramos nós que passávamos e víamos o que estava bem e o que estava mal, e o

³² Joaquim Mário de Macedo Mendes (1902-1959), historiador, autor da História Universal publicada pela Cosmos a partir de 1939 em 12 volumes.

³³ Carlos Manuel Ramos em depoimento ao autor da Tese, 6 de Julho de 2006.

³⁴ Leopoldo Neves de Almeida (1898-1975), O grande estatuário do Estado Novo, como é por vezes apelidado, antes de o ser, era já um exímio desenhador, que desde os 15 anos fazia retratos, tinha adquirido um tal domínio na técnica e no apuramento do detalhe a claro-escuro, que lhe permitiu ganhar concursos de esculturas, a 1ª medalha de Desenho da SNBA em 1930, e ganhar o concurso para Professor da ESBAL em 1934. O desenho apresentado do Infante de Sagres contemplando o mar em Sagres revelou uma grande capacidade de modelação das formas. Irá colaborar de perto com muitos arquitectos, caso de Pardal Monteiro na Igreja de N. Srª de Fátima, com Cottinelli Telmo no Mundo Português, e também com Victor Palla / Bento d'Almeida no monumento a Eça de Queirós construído na Póvoa do Varzim, com projecto de 1950.

Leopoldo de Almeida é que ficava com um respeito bestial pelas nossas coisas. Quando ele faltava um de nós ia para o meio e desenhávamo-nos uns aos outros.³⁵

E de facto, de entre os desenhos de modelo existentes no espólio de Victor Palla, reconhecemos um desenho em que Costa Martins terá servido de modelo para os colegas desenharem. Em contraste com os restantes desenhos que nos dão um sentir mais académico, este dá-nos uma dimensão de retrato pela expressão do traço mais solto, ajudado por uma atitude mais desinibida de Costa Martins com uma perna dobrada sobre um banco, braço sobre o joelho e uma mão no bolso. Manuel Taíinha definirá muito bem Leopoldo de Almeida e a sua postura sobre o ensino do desenho quando nos diz: *civilizado e cortês era um académico, classicista, a Escola de desenho era a de Ingres, não a de Matisse*.³⁶

Esta afirmação coloca-nos diante da problemática não só do estilo, mas de atitude de desenho, primeiro porque Jean Dominique Ingres, ao subordinar a expressão da pintura à condição do *bom desenho*, como dizia, levantava o problema do desenho como precedência da pintura, noção que poderia (ou devia) ter ficado para trás com os desenhos de Rembrandt ou de Eugène Delacroix. Depois, porque a pureza da linha que Ingres advogara só lhe era possível através do apagar de linhas em detrimento de ulteriores que melhor evidenciavam o correcto lugar para as mesmas. Mas, o acto de repassar apagando e voltando a fazer retiraria toda a expressividade e espontaneidade captadas, aspectos antagonizados pelo carácter plástico de Matisse, que este encontrara deixando fluir a pena segundo a sua emoção. Matisse revela nos seus escritos que se viu confrontado com a afirmação de Ingres: *O desenho é a probidade da arte*, renunciando a esta pela forma como é entendido o ensino do desenho, preocupação em saber representar o objecto com truques e regras compositivas, sem empenho da imaginação, e afastado da vontade dos artistas³⁷. Para Matisse, o seu próprio desenho constitui a *tradução directa e mais pura* da sua emoção, compreendido através de uma maneira pessoal. Estes desenhos eram precedidos por estudos com carvão, *um meio menos rigoroso do que o traço (...)*

³⁵ Victor Palla em depoimento ao autor da Tese, 25 de Março de 2006.

³⁶ Manuel Taíinha em entrevista a Patrícia Bento d'Almeida e ao autor da Tese, 19 de Setembro de 2005.

³⁷ Matisse, Henri. *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972, p.147.

porque *permite considerar simultaneamente o carácter do modelo, a sua expressão humana, a qualidade da luz que o rodeia, a sua ambiência e tudo aquilo que só o desenho pode exprimir*.³⁸ Só após esta elucidação, Matisse encontrará espaço para a sua escrita do desenho.

Constatamos que na EBAL o desenho era realizado segundo processo sistemático, mecânico, fastidioso e foi tido ainda nesse tempo como auxiliar, preliminar, em relação à pintura, não se vislumbrando formas inventivas de abordagem do mesmo. Rocha de Sousa reconhece por seu lado que, apesar de muito académico, o ensino do desenho pelo escultor Leopoldo de Almeida era muito rigoroso, e que, afinal de contas, *o trabalho de cópia de estátuas não era tão displicente quanto isso*³⁹. A prática do desenho de observação, em limite, poderá ser substancial como meio potenciador de criatividade. João Abel Manta⁴⁰ realça a grande disciplina em termos de prancheta e de desenho dada pelo curso⁴¹. O que virá confirmar o desenho como meio de comunicação mais actuante, o tronco comum entre os homens das artes e instrumento seguro de representação e expressão. Se, por um lado, havia este academismo conservador na abordagem ao desenho, por outro, seria admirável a forma como arquitectos destas gerações souberam usar esta ferramenta, tendo-lhes sido assegurada a aquisição de uma habilidade e rigor de execução, aliada a uma apetência compositiva e simultaneamente artística.

Não sendo o desenho apresentado como uma linguagem autónoma, haveria porém consciência do poder do desenho; os estudantes usaram-no, ocuparam-se de o discutir e aproveitaram-no muitas vezes como meio de sátira ou vários outros registos, alguns jocosos acerca de “Cunha Bruto”, caricaturas ou pequenas histórias, simplesmente numa partilha através desta linguagem que se assumia livre e sem pudor, como refere Taíinha:

³⁸ Idem, p.150.

³⁹ Rocha de Sousa em depoimento ao autor da Tese em 18 de Novembro de 2009.

⁴⁰ João Abel Manta (1928) arquitecto, dedicou-se como artista plástico à pintura, cerâmica, tapeçaria, mosaico, ilustração, artes gráficas e cartoon. Na área da sua formação académica foi o responsável, com Alberto Pessoa e Hernâni Gandra, pelo projecto dos blocos habitacionais da Avenida Infante Santo. Recebeu ainda o Prémio Nacional da Sociedade Nacional de Belas Artes (1949), o Prémio da Fundação Calouste Gulbenkian (1961) e a Medalha de Prata na Exposição Internacional de Artes Gráficas, em Leipzig (1965). Elaborará um desenho para o Terminus Snack-bar, projecto de Bento d’Almeida e Victor Palla.

⁴¹ João Abel Manta em depoimento ao autor da Tese, 18 de Junho de 2008.

Tínhamos o culto pelo desenho. Convivemos com António Dacosta, que aparecia na escola, o Victor também o conheceu, assistimos às exposições surrealistas⁴²

Damos relevo à importância que terá tido a presença de António Dacosta sobre estes alunos no início do seu 2º ano das Belas Artes à altura da primeira exposição surrealista em Novembro de 1940 no Chiado – a decorrer a par da exposição do mundo português. António Pedro⁴³, António Dacosta, e Pamela Boden protagonizaram uma experiência visual da pintura surrealista influenciando claramente estes estudantes, na medida em que haviam feito um *cadavre exquis*⁴⁴, desenho infelizmente desaparecido. De notar que o célebre *cadavre exquis* de António Pedro, Moniz Pereira, António Domingues⁴⁵, Marcelino Vespereira e Fernando de Azevedo⁴⁶ é de 1949, por isso mais tardio do que o destes alunos de arquitectura que o haviam desenhado por volta de 40 ou 41. De todos os movimentos e “ismos” os surrealistas foram os que mais valorizaram o desenho pela possibilidade de ausência de mediação racional⁴⁷. Em 1941, Cândido Costa Pinto⁴⁸ expõe no Secretariado de

⁴² Manuel Tainha em entrevista a Patrícia Bento d’Almeida e ao autor da Tese, 19 de Setembro de 2005.

⁴³ António Pedro (1909-1966) poeta, escritor, caricaturista, dramaturgo, tinha participado nos «Independentes» de 30 um dos assinantes do manifesto do «dimensionismo» em 35 em Paris. Executa vários «Poeme Dimensionnel» que consistem numa composição gráfica de abstracção geométrica. Fundará a galeria UP, primeira galeria de arte moderna de Lisboa, grupo surrealista de Londres, de Lisboa. Fez cerâmica, e trabalhou no teatro experimental do Porto como encenador.

⁴⁴ Técnica usada pelos surrealistas em 1925 que consistia num desenho colectivo em sequência no qual cada autor desenhava num troço de papel, dobrava-o e passava-o ao colaborador seguinte. O resultado obtinha-se desdobrando o conjunto de sequências desenhadas, provocando o efeito de surpresa.

⁴⁵ António Domingues (1920-2004), pintor gravador e artista gráfico, um dos fundadores do movimento surrealista, havendo começado por trabalhar numa litografia. Filiado no P.C.P. desde jovem. Colabora activamente com Victor Palla e Bento d’Almeida na imagem gráfica de vários snack-bars em Lisboa.

⁴⁶ Fernando Neves de Azevedo (1923-2002), pintor, artista gráfico, ilustrador e crítico de arte português, nascido em Vila Nova de Gaia, foi co-fundador do Grupo Surrealista de Lisboa (1947-1951). Começou por pintar dentro das orientações do Surrealismo, evoluindo progressivamente para o Abstracionismo. Ao longo da sua carreira artística foi distinguido com vários prémios, destacando-se o 1.º prémio de pintura conquistado na II Exposição Gulbenkian. *Fernando de Azevedo*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-10-13].

⁴⁷ Artur Cruzeiro Seixas confessa que nunca teve método no desenho. Esquecia ensinamentos e teorias não pensava em desenho ou pintura quando desenhava ou pintava. Pensava antes no amor, na morte, no desespero, na totalidade do mundo imaginável, dos sonhos também. Exposição “Cruzeiro Seixas Tapeçaria e Desenho”. Reitoria da Universidade de Lisboa. 18 de Nov. de 2009 a 29 de Jan. de 2010.

⁴⁸ Cândido Costa Pinto (1911-1976), proveniente de uma família que se dedicava às artes decorativas, o artista obteve a sua primeira aprendizagem no *atelier* do seu pai, começando a pintar e a desenhar muito cedo. Esta aprendizagem precoce proporcionou-lhe um grande domínio de execução o que lhe permitiu, mais tarde, dedicar-se a múltiplas actividades. Inicia a sua carreira artística aos 12 anos, trabalhando na imprensa. Em 1939 instala-se em Lisboa e o seu pendor para o misticismo, iniciado

Propaganda Nacional pinturas surrealistas, ao mesmo tempo que é inaugurada na SNBA uma exposição de arquitectura moderna alemã do III Reich⁴⁹ com a presença de Albert Speer. Nuno Teotónio Pereira refere que Cristino da Silva⁵⁰ desencorajara os alunos entusiasmados com o movimento moderno, chegando a afirmar que o futuro da arquitectura seria aquele exposto nas Belas-Artes⁵¹.

A escola de Lisboa, durante este período seguirá por isso um neoclassicismo difícil de suplantar, — o desenho será instrumentalizado para receitas ou moldes estéticos associados a uma arquitectura de compromisso, isto é, racionalista sob o fantasma do modernismo português, e inversa e simultaneamente decorativista com laivos fascistas. E isto passará a acontecer justamente quando Cristino da Silva, professor de arquitectura, acumulando funções de director e como arquitecto tentará fundir o seu sentido moderno do Cinema Capitólio (1925-31) e Café Portugal, (1938), a uma linguagem historicista⁵².

No ensino será notória a adopção destas condições historicistas e decorativistas, sendo ele naturalmente baseado na manualidade, substancial para a aquisição de uma acuidade visual, onde de princípio os alunos corresponderão de forma animada, após um período em que tornar-se-á aquém das suas expectativas, críticos até sobre a falta de teorias da arte ou de arquitectura ou sobre a escassa autonomia de projecto. Somente ao nível do curso superior será fornecido aos

pelo pensamento do escritor católico Joaquim Paço D'Arcos, é alimentado pelas leituras de Krishnamurti, que lhe inspirarão, em 1946, a conferência intitulada "O complexo conceptual", onde ataca o que considera excessivo na tendência racionalista ocidental, que, para ele, ameaça dividir o ser humano. A sua primeira exposição foi no Secretariado de Propaganda Nacional, em 1941. É o momento em que se aproxima do surrealismo, praticando uma pintura de execução meticulosa. O mais conhecido dos seus quadros surrealistas é *Aurora Hiante* (1942). A maioria das telas, entretanto, partindo embora de uma inspiração surrealista, termina entre o decorativo e um geometrismo que delimita a imaginação. A sua atividade intensa abrange a caricatura, a decoração, o cartaz, o cinema, as artes gráficas, os selos, a pintura mural ou a ilustração. *Cândido Costa Pinto*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-10-13].

⁴⁹ *Moderna Architectura Alemã*, catálogo da exposição. Lisboa. 1941. Cottinelli escreve sobre a exposição em artigo na «Acção» 13-11-1941. Porventura irá sofrer desta influência "Monumental" com obras como a escadaria da Universidade de Coimbra, projecto de 1943.

⁵⁰ Luis Ribeiro Cristino da Silva (1896-1976), um dos iniciadores da arquitectura modernista com o Teatro Capitólio e Café Portugal no Rossio. Projectou o Pavilhão de Honra para a Exposição do Mundo Português em 1940, tendo dado uma reviravolta no seu percurso modernista passando a adoptar uma atitude servindo o Estado Novo. Esteve ligado à EBAL desde 1933 até 1966, inicialmente como professor e depois como director da EBAL.

⁵¹ Nuno Teotónio Pereira refere ainda que quem serviu de cicerone a Albert Speer foi Cristino da Silva e respectiva esposa que falava fluentemente alemão.

⁵² *Luís Cristino da Silva (Arquitecto)*. Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa. 1998, pp. 139-141.

estudantes um espaço de invenção de acordo com um programa para desenvolvimento de um edifício. Isto confirma a ideia de Nuno Teotónio Pereira de que no curso a formação em desenho era mais orientada para Belas Artes do que para arquitectura⁵³. O desenho era a matriz do ensino de Pintura e Escultura e pouco adaptado à concepção arquitectónica, ao mesmo tempo mimético e distante do intuito arquitectónico. Salientava-se a maneira de fazer não considerando a sua finalidade, a do próprio assunto e do desenho. Este lento percurso a que eram submetidos na obrigatoriedade de resolver a representação, era por um lado assente em princípios obsoletos, mas, não obstante, podemos ainda assim reconhecer que deste adestramento generalizado os alunos conquistaram a capacidade descritiva da natureza a partir do desenho à vista, e um controlo das técnicas e métodos de desenhar, o que terá forçosamente facultado uma afinada percepção visual. Sustentamos que o ensino do desenho, simultaneamente anacrónico e antiquado, quer para o desenho de arquitectura como para o desenho de observação, gozará de um apetrechamento de capacidades manuais e técnicas havendo sido essencial para o nascimento de expressões próprias que cada um destes arquitectos mais tarde protagonizou; seja numa linguagem arquitectónica ou noutras expressões artísticas. E que juntando a isso, todo o sistema de convenções, desde os traçados de Vignola aos métodos de geometria descritiva baseados no sistema de Monge⁵⁴, chegamos à proposta de ensino. Um ensino obsoleto face às realidades artísticas do século XX, contudo bastante operativo, porque, paradoxalmente, sob este ensino floresceram os arquitectos que deram corpo à “3ª geração”, que repudiando a tradição, irá romper com determinações, tendo mais tarde voz activa no «I Congresso de Arquitectura». Uma geração de arquitectos, muitos deles também pintores e escultores, que facultados os meios de representação técnica e artística de desenho, serão capazes de construir uma personalidade criativa individual. Levantamos a hipótese de considerar que a via tomada por alguns arquitectos, os que desenhavam e pintavam para além da arquitectura, poderá de alguma forma ter sido desperta por esta formação académica. Não por aquilo que ela forneceu como conceito, não pelo desenho tido como

⁵³ Nuno Teotónio Pereira em depoimento ao autor da Tese a 21 de Setembro de 2009.

⁵⁴ Gaspard Monge (1746-1818) desenvolveu de forma determinante o método de representação gráfica, rigorosa de figuras tridimensionais sobre o plano do papel. Este método das projecções dizia respeito também a figuras curvas tornando a construção e a representação, não só mais científica, mas como um todo.

pretensamente agregador e alicerce da arte, sobretudo depois do aparecimento da Bauhaus com as teorias da forma e figuração de Paul Klee⁵⁵, mas talvez pelo espírito de total insatisfação, avidez de conhecimento e vontade de fazer. O saber fazer só aparece fazendo, num meio académico mais artístico que arquitectónico, não é por isso de admirar que arquitectos comecem a interessar-se por outras disciplinas nomeadamente a fotografia, a pintura e o grafismo.

Em tom conclusivo podemos observar que neste período e no ensino de Arte e Arquitectura Portuguesa, o desenho foi considerado simultaneamente essencial e periférico. O que é paradoxal pois, por um lado, era reconhecido como indispensável à prática artística mas, por outro, era secundário, pois estacionou à mercê dos médiums mais privilegiados como a pintura e a escultura. Sendo o desenho a “mãe das artes”, teoricamente reconhecido como a base para ambos pintura e escultura, foi marginalizado de forma decerto irónica por uma herança académica oitocentista. O desenho arquitectónico era tido como obra de arte em si mesmo no aspecto do domínio das técnicas mas pouco operativo ao nível da própria arquitectura.

Como vários intervenientes dessa época nos sentenciaram, o curso deixaria muito a desejar, tendo havido durante o reinado de «Cunha Bruto» taxas de abandono elevadíssimas. O arquitecto Carlos Manuel Ramos diz que por volta de 1943 houve mesmo um *desmembramento* do curso⁵⁶. O grupo de colegas, tão coeso, tinha por uma razão ou por outra, seguido em diferentes direcções mesmo antes do curso terminado. Coutinho Raposo confessava a José Palla e Carmo que *era cada vez maior horror*⁵⁷ e Taíinha lembrava:

(...) Nós vivíamos debaixo dos escombros, nesta ruína que era o Estado Novo, e como que debaixo desses escombros a vida se agita, e as pessoas se constroem, e resistem por via cultural à opressão, e foi isso uma das coisas que caracterizou este grupo. A Cultura era uma via de resistência ao passado fascista.⁵⁸

⁵⁵ Klee, Paul. *Contributions A La Theorie De La Forme Picturale, Cours Du Bauhaus*. Weimar : 1921-1922.

⁵⁶ Carlos Manuel Ramos em depoimento ao autor da Tese, 6 de Julho de 2006.

⁵⁷ Carta de José Palla e Carmo a Victor Palla, 12 de Novembro de 1942.

⁵⁸ Manuel Taíinha em entrevista a Patrícia Bento d’Almeida e ao autor da Tese, 19 de Setembro de 2005.

Victor Palla, em requerimento datado de 28 de Outubro de 1942, pedirá a sua transferência para a Escola de Belas Artes do Porto, justificando motivos pessoais e o seu bom aproveitamento, uma vez que em dois anos consecutivos terá obtido a mais alta média do curso especial de Arquitectura da EBAL, ou seja no 2.º e 3.º ano do curso especial. Não sabemos a resposta por parte da EBAL, no entanto, matricular-se-á no Porto no ano lectivo de 1943/44, para realizar o 4.º ano do curso especial.

Fiz a tropa, fui concluir o curso ao Porto porque o director da Escola de Lisboa fizera-me chegar aos ouvidos que me ‘chumbaria’ (não me podia ver). No curso de Arquitectura não aprendi nada de teórico nem de prático que não pudesse ter aprendido cá fora⁵⁹.

Verificou-se uma debandada para o Porto, de estudantes de arquitectura mas também de pintura e escultura. Vários outros desistem terminantemente da escola. Em Agosto de 1942, a Academia Nacional de Belas-Artes nomeou o professor e arquitecto Ernesto Korrodi⁶⁰ para dirigir a 6.ª Missão Estética de Férias⁶¹ em Leiria, resultando numa exposição em Lisboa em Outubro do mesmo ano. Victor Palla participará neste estágio, ficando alojado na Pensão Central. Os participantes eram: Manuel Costa Martins, Numídico Bessone⁶², António José Fernandes, pintor Carlos Augusto Ramos, escultor Pedro Anjos Teixeira⁶³, António dos Santos e Zulcides

⁵⁹ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.44

⁶⁰ Ernesto Korrodi (1870-1944), arquitecto de origem suíça que se naturalizou português. Veio para Portugal através de um concurso para professor de desenho. Em 1889 seria colocado na Escola Industrial de Braga, a leccionar a disciplina de desenho ornamental, onde ficará até 1894. Em 1894 é transferido para a Escola Domingos Sequeira em Leiria. Em 1898 publica um pequeno estudo sobre S. Fructuoso de Montélius, intitulado “Um monumento Bizantino-Latino em Portugal”, no Boletim de Arquitectura da Associação dos Arquitectos Cívicos e Arqueólogos Portugueses. É autor de cerca de 400 projectos em todo o país.

⁶¹ As missões estéticas de férias foram instituídas em 1936 por acção de António Ferro, com apoio da Junta Nacional da Nacional de Belas-Artes. As missões tinham como objectivo, tal como as exposições do SPN, a propaganda nacional e um sentido de nação, inventariando os grandes monumentos e castelos.

⁶² Numídico Bessone (1913-1985), Estudou escultura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e depois pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Aluno brilhante, foi distinguido com o Prémio Nacional de Belas Artes, sendo seleccionado como bolseiro do Instituto de Alta Cultura para estudar em Roma. Casou com Maria Giovanna Giuseppina Emília Brugnara, com quem teve uma filha. Em Roma, onde também foi bolseiro do governo italiano, cursou escultura na Academia de Belas Artes (1946 a 1949), frequentando depois um curso de especialização em medalhística na Escola de Arte de Medalha de Roma (1950 e 1951). Victor Palla e Bento d’Almeida projectaram a sua moradia no Restelo em 1953.

⁶³ Pedro Anjos Teixeira (1908-1997). Aos 16 anos começou a trabalhar, em colaboração com o seu pai, no Atelier de Lisboa, actividade que exerceu até 1935. Após esta data, aos 26 anos de idade, esculpe

Saraiva⁶⁴. Ernesto Korrodi publicara em 1898 os *Estudos de Reconstrução sobre o Castelo de Leiria*, tendo reconstituído graficamente a ruína existente e apresentando um projecto para a sua reconstrução. Lucília Verdelho da Costa refere-nos que Korrodi dedicar-se-á toda a vida aos estudos histórico-arqueológicos e à reconstituição dos monumentos do passado⁶⁵. É desta forma que os estudantes desenvolvem trabalhos em torno do Castelo de Leiria. Victor Palla apresenta arquitectura, com a reconstituição da fachada norte da Alcaçova do Castelo de Leiria, expondo também vários tipos de casas regionais e cartazes para uma possível campanha da casa regional. Para além de arquitectura, apresenta também pintura e desenho⁶⁶. Destes trabalhos subsistiu unicamente um pequeno estudo para um cartaz da casa regional.

1.1.1 O Porto e os «Independentes»

Na Escola de Belas Artes do Porto, Victor Palla irá continuar o curso geral de Arquitectura (também designado «especial»), que era de quatro anos, durante os dois anos lectivos de 1943 a 1945, com duas interrupções, onde passa um período na Escola Prática de Artilharia em Vendas Novas, curso de oficiais milicianos. Em seguida irá terminar o curso superior, que se obtinha através de pontuação, ou como naquele tempo se denominavam “concursos de emulação”.

"Homem com o Polvo", obra que pela, sua originalidade, revela-o como escultor. Reflectirá a sua sensibilidade pela natureza humana e animal em livros, *História dos Grilos*, *Amigos da Minha Infância* e *Memórias de um Grão de Trigo*. O seu conhecimento reflete-se ainda nas obras *Anatomia Artística do Homem Comparada à dos Animais* e *Tecnologias da Escultura* e na temática escultórica dos "Salóis". Entre 1952 e 1953, frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vindo a exercer depois a função de professor de Modelação e de Desenho nas Escolas António Arroio, Pedro de Santarém e Francisco Arruda. Foi perseguido pela PIDE ao ponto de, durante anos, não ter ganho um único concurso de Escultura. Por essa razão, em 1959 decidiu "auto-exilar-se" no Funchal, onde exerceu atividades diversas: docente, escultor, músico, jornalista, entre outras. Regressou a Sintra em 1980, onde veio a falecer, deixando um legado de mais de 900 trabalhos em Sintra, no Museu Anjos Teixeira também destinado à obra de seu pai, Artur Anjos Teixeira (1880-1935).

⁶⁴ Leocádia Zulcides Saraiva Baptista Nunes (1915-1999), natural de Lisboa, filha de Regina de Lemos e de António Saraiva. Foi uma das primeiras mulheres a entrar nas Belas-Artes onde quase concluiu o curso de Escultura. Foi casada com o escultor Pedro Anjos Teixeira antes de casar com Victor Palla em 10 de Janeiro de 1944. Deixou essencialmente pintura e desenho.

⁶⁵ Costa, Lucília Verdelho. *Ernesto Korrodi (1870-1944)*. Op. cit, p. 13.

⁶⁶ De acordo com catálogo “Exposição da 6ª Missão Estética de Férias organizada pela Academia Nacional de Belas Artes”. Outubro de 1942, Lisboa.

Os desígnios da Escola do Porto seriam muito diferentes, devido à presença de Carlos Ramos que, apesar da sua «geração de compromisso» irá permitir uma abertura e desenvolvimento de um desenho de contornos modernos. Carlos Ramos pertencia a uma geração que tinha sido pioneira do modernismo dos anos 20, tal como vimos Cristino da Silva, com projectos de edifícios “bauhausianos”, mas que aos poucos, por influência do regime teria ido parar a projectos “classicizantes” ou ao denominado “Português Suave”. Jorge Figueira explica a ambiguidade, que, *para Ramos, modernismo é um atributo ligado à consciência sobre o tempo. Essa consciência dá-lhe um amplo espaço de manobra, a-ideológico, traduzindo a cultura de tudo o que um dia foi moderno — e será por aí que Távora fará o seu percurso*⁶⁷. Na Escola, a sua sensibilidade e margem de liberdade no contacto com os alunos seriam determinantes para uma heterodoxia da Escola onde a consciência do *moderno não representa somente o lado incontornável do progresso, mas um novo campo de acção cultural e político*⁶⁸. Esta consciencialização não era linear, e sobretudo não era imediata nos primeiros anos da sua docência, a partir de 1941, na EBAP, mas aos poucos viria a desempenhar uma acção cultural e política responsáveis, dando frutos em anos seguintes. O arquitecto José Borrego⁶⁹ lembra este momento de transição de Carlos Ramos num primeiro momento:

(...) era um moderno clássico, à moda dos anos 30. Apanhou-nos muito novos e já não nos satisfazíamos com aquilo e dava-nos notas baixas, o João Andresen⁷⁰ tinha notas baixas de 12, quando nós

⁶⁷ Figueira, Jorge. *Escola do Porto, Um Mapa Crítico*. Op. cit. p. 33.

⁶⁸ Idem, *Ibidem*.

⁶⁹ José Borrego (1918), natural de Castelo Branco, viveu no Porto desde a escola primária ingressando na Escola de Belas Artes do Porto contra a vontade do pai que queria um filho advogado, uma vez que era escrivão de direito. José Borrego entra para o MUNAF em 1943, segue para a Federação da Juventude Comunista e rapidamente é convidado a entrar para o Partido Comunista. Foi um dos principais fundadores do MUD estudantil no Porto em 1945 e é eleito como representante dos estudantes dentro da comissão distrital adulta do MUD. Foi o grande impulsionador do MUD juvenil do Porto tendo sido preso por duas vezes, uma no Porto e outra em Lisboa. Esteve ligado aos cineclubes desde o início tendo escrito vários artigos sobre cinema, arquitectura, arte, mas também ensaios históricos nomeadamente sobre a revolta militar de 3 de Fevereiro de 1927, obra que se encontra acabada e não editada. Tem um largo espólio de documentos sobre a cultura portuguesa.

⁷⁰ João Andresen (1920-1967). Colega de Victor Palla na EBAP. Arquitecto, irmão da poetisa Sofia de Melo Breyner. Entre 1947 e 1952 integra a Organização dos Arquitectos Modernos. Durante este período vê vários trabalhos seus publicados na revista *Arquitectura*. Cordenador da equipa que venceu o concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, em 1956 com um projecto polémico e não concretizado designado “Mar Novo”.

percebemos logo que o Andresen era um caso especial, de grande nível.⁷¹

Entretanto, Carlos Ramos, que vinha ao Porto dar aulas uma vez por semana, havia desaparecido durante meses. Os alunos, preocupados perguntavam por ele junto da secretaria, até que um dia, antes do final do ano, apareceu como um homem renovado, referindo ainda Borrego:

(...) toda a linha como dantes. Sentimos imediatamente que ele tinha estado a actualizar-se, e de repente começámos a ter notas altas. O Andresen começou a ter dezoitos bem como eu e o Victor. Ficámos mesmo amigos, pois ele era muito amigo dos estudantes.⁷²

As ambições dos estudantes pelo moderno iriam vingar após este período de auto revisão do próprio Carlos Ramos que, passaria então a consubstanciar propostas modernas. E, inversamente poder-se-á dizer que os próprios alunos terão contribuído para esta clarificação e postura no ensino da arquitectura. Victor Palla lembra-o:

Um grande Homem – Carlos Ramos, um Mestre. Não rigorosamente um mestre de Arquitectura (tenho de reconhecer e confessar que a maior parte dos meus colegas de curso se estava ‘nas tintas’ para a Arquitectura; queríamos antes desenhar, pintar, ler, escrever, travar apaixonadas polémicas nos cafés — e até nos jornais). Carlos Ramos foi o Mestre total, com o seu espírito agudíssimo, o olhar pequenino e cintilante, o encanto no falar, na filosofia da vida. Passávamos todas as aulas (às dele íamos) a conversar com ele deliciosamente. Nunca lhe prestei homenagem devida, que aqui fica.⁷³

As exposições dos «Independentes», tinham partido de um grupo na Escola que se auto denominaram «Grupo de Estudantes de Belas-Artes». Este grupo organizara a sua primeira exposição em Abril de 1943, na própria Escola, com catálogo intitulado «Catálogo da exposição independente dos alunos da Escola

⁷¹ José Borrego em depoimento ao autor da Tese, 23 de Janeiro de 2006.

⁷² Idem.

⁷³ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.44

Superior de Belas-Artes». De entre outros constavam Altino Maia, Amândio Silva⁷⁴, Aníbal Alcino, António Lino, Armando Alves Martins, Bento d'Almeida, Henrique Mingachos, Israel Macedo, Nadir Afonso⁷⁵, Arlindo Gonçalves da Rocha e Fernando Lanhas⁷⁶. A 1.^a Independente será o embrião de uma série de exposições até 1950 e que terá contornos contestatários relativamente ao academismo praticado. Victor Palla não participará nesta primeira Independente, dividindo o tempo entre Buarcos e Vendas Novas a cumprir o serviço militar. À 2.^a Independente, em Fevereiro de 1944, no Ateneu Comercial do Porto juntar-se-ão agora Rui Pimentel (usando o pseudónimo Arco, das iniciais de Artista Comunista), Martins da Costa, Arthur Fonseca e Victor Palla, que apresentará três quadros a óleo e um guache sobre cartolina. A crítica da época através de Dias Sanches dava conta da atitude destes estudantes:

(...) irreverência, que enveredando pelo modernismo, futurismo, cubismo e outros bisarrismos, nega o prestígio da arte (...) a preocupação de remarem contra os botas-de-elástico da pintura como eles chamam, aos que, louvável e acertadamente, se cingem aos cânones da arte e às escolas que criam os verdadeiros artistas.⁷⁷

A 3.^a exposição Independente decorre no mesmo ano, em Dezembro, no Salão do Coliseu do Porto, e segue para Coimbra, desta feita com maior cobertura por parte da imprensa. No catálogo revela-se uma *porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a conformismos estéticos*. A exposição caracterizar-se-á pelo espírito de camaradagem entre alunos e professores, que convidam os professores da Escola a integrar a exposição. Dórdio Gomes, Aarão de Lacerda e Carlos Ramos juntam-se aos alunos. Estes tinham uma grande admiração

⁷⁴ Amândio Silva (1923-2000). Artista polifacetado, pintor, aquarelista, desenhador, gravador, litógrafo, designer de capas de livros. Aprendeu tapeçaria com Lurçat e foi professor comprometido com a inovação disciplinar e pedagógica. Pintou a paisagem e os costumes do Douro. De acordo com a sua esposa Maria de Lurdes Silva, manteve sempre junto à sua cabeceira o “auto-retrato com mulher transparente” oferecido por Victor Palla em 1944.

⁷⁵ Nadir Afonso (1920). A sua relação com Victor Palla foi intensa durante o período do Porto. Mantiveram contacto ao longo dos anos 50 e 60 em Lisboa acompanhando os respectivos trilhos profissionais. Nutriram sempre grande admiração mútua.

⁷⁶ Fernando Lanhas (1923-2012), arquitecto e pintor. Um dos participantes nas «Independentes» do Porto. Começou a pintar em 1944, influenciado pela música, pela astronomia e pelo abstraccionismo internacional. Além do seu trabalho com arquitecto e pintor é também um cientista, com estudos em campos como a arqueologia e a astronomia. Foi um dos primeiros pintores abstractos portugueses.

⁷⁷ José Dias Sanches, em notícia da época, Jornal não identificado, s.d.

por Carlos Ramos, e por Dórdio Gomes. Segundo o Dr. Flório de Vasconcelos é Dórdio Gomes que lhes inculca o interesse pela arte mural, bem como pelo vitral e mosaico. Flório de Vasconcelos considerará que os «Independentes» foram um factor decisivo na prossecução de uma nova arte entusiástica, de tendências várias, que iria definir os contornos da arte portuguesa, não só a norte mas também a sul, uma vez que muitos deles eram oriundos de vários pontos do País:

(...) porque havia uma franca vontade de descobrir e praticar uma arte que fosse actual, que se integrasse nos tempos que então vivíamos, tempos sombrios, decerto, mas que não nos impediram de alimentar a esperança de construir um futuro onde os nomes, conhecidos e venerados, de uma arte de entre guerras, pudessem servir de ponte para uma vida nova em que acreditávamos.⁷⁸

O grupo de estudantes da EBAP sendo muito heterogéneo, será ao mesmo tempo empreendedor e unido, como provam as admirações mútuas pelas trocas de desenhos e quadros entre colegas. Entre 1943 e 1944 reúnem-se num *atelier*, numa cave de um edifício na Rua do Duque da Terceira, alguns finalistas de arquitectura: José Borrego, Carlos Carvalho e Almeida⁷⁹, António Veloso de Pinho⁸⁰, Victor Palla, Fernando Martins de Sousa⁸¹, e Raul Roque⁸². Este *atelier* rapidamente se torna um chamariz, atraindo colegas do curso especial, bem como do curso geral, nomeadamente a presença de Joaquim Bento d'Almeida⁸³, Garizo do Carmo⁸⁴,

⁷⁸ Vasconcelos, Flório de. *Os Independentes*; Lóios informação, ano II, n.º4, Maio de 1993.

⁷⁹ Carlos Carvalho e Almeida (?-?). Formou-se em Arquitectura e fez parte dos «Independentes».

⁸⁰ António Veloso de Pinho (?-?). Filho do Prof. Dr. Veloso de Pinho, mestre de Otorrino na Faculdade de Medicina do Porto e chefe do serviço de ORL no Hospital de Santo António. Era o proprietário do edifício cedendo uma fracção a este grupo de estudantes. Não conseguimos obter qualquer outra informação biográfica ou profissional.

⁸¹ Fernando Martins de Sousa (?-?). Após se ter licenciado emigrou para a África do Sul. Não conseguimos obter qualquer outra informação biográfica ou profissional.

⁸² Raul Tomás da Costa Roque (?-?). Terminou o curso de Arquitectura tornando-se um decorador de interiores com muita reputação. Não conseguimos obter quaisquer dados biográficos.

⁸³ Joaquim Cardoso Bento d'Almeida (1918-1997) ingressa na EBAL contra a vontade do pai, que queria assegurar a continuidade da sua farmácia, depois segue para o Porto onde termina o curso. Enquanto estudante trabalha com Artur Andrade, ganha o 1.º prémio para o túmulo de Domingos Sequeira em Roma, trabalha com Garizo do Carmo e Carlos Manaus. Dedica-se igualmente à pintura, à escultura e ao desenho, fazendo parte dos «Independentes» e das EGAP. Mais tarde irá tomar a fotografia como forma de expressão. Manterá o *atelier* com Victor Palla de 1947 a 1973, ano em que fundarão a galeria “Prisma 73”.

Manuel Gomes da Costa⁸⁵ e Nadir Afonso. A frequência das aulas durante o curso superior era facultativa, havendo por isso mais tempo para outros trabalhos, para além dos académicos, uma vez que havia um projecto de mês a mês.

É nesta cave com estiradores que a relação com colegas amadurece⁸⁶, se discutem as actividades do grupo e fazem os projectos da escola. Cedo aparecem vários trabalhos profissionais com encomenda, muitos destes arrançados por Carlos Ramos, como, por exemplo, embalagens para cosméticos, produtos «Bom Dia», perfumes e cartazes para Bento Amorim & C.^a Lda. em Agosto de 1944. Victor Palla dizia que Carlos Ramos, o seu professor, era quem o *empurrava para fazer trabalhos para fora*⁸⁷, desdobrando-se em traduções, recensões críticas, na pintura e na concepção de inúmeras capas, aspectos que abordaremos adiante. Será neste contexto que colocamos o depoimento de Nadir Afonso, revelando-nos características surpreendentes acerca da sua personalidade:

Nós estávamos no estirador, andávamos para ali com a régua e o tira-linhas e o Victor – não havia esquisso primeiro, fazia os projectos à mão levantada e apresentava-os nas Belas Artes – isto é inconcebível e no entanto passava e tenho a impressão que era bem classificado. Esta é a grande performance a meu ver do Victor. Era espantoso a facilidade que ele tinha de assimilar as coisas, não era só a arquitectura, não era só a pintura, era tudo! Até na política. O Victor era dotado de uma inteligência rara. Entrava em tudo e em tudo se saía bem. Aqueles anos em que vivi no Porto fui muito influenciado pela presença dele, daquilo que ele dizia, muito sério, muito fértil nas observações que

⁸⁴ João Afonso Garizo do Carmo (?-?). Depois de ter acabado o curso de arquitectura na EBAP colaborou com Joaquim Bento d'Almeida. Estabeceu-se na Beira em Moçambique com um gabinete de arquitectura realizando inúmeras obras. Colaborará com o seu irmão Jorge Garizo de Carmo, arquitecto e artista multifacetado durante alguns anos. Volta para Lisboa depois de 1974. Tanto a sua obra como do seu irmão permanecem no quase esquecimento colectivo.

⁸⁵ Manuel Gomes da Costa (1921), arquitecto formado na EBAP. Foi responsável pela introdução da arquitectura moderna no Algarve desde a década de 50, projectando uma extensa obra adaptada ao clima algarvio. Falta porém, um estudo sistemático e de levantamento que mostre a sua obra integral com as diferentes fases.

⁸⁶ Todos tinham alcunhas sendo a de Victor Palla o “Piascas”, termo da gíria na época que sugeria vivaço, despachado, inventivo.

⁸⁷ Victor Palla em depoimento ao autor da Tese.

fazia da vida. Comportava-se de uma maneira original, até de encarar as pessoas.⁸⁸

É nas comemorações pela vitória dos aliados, em 8 de Maio de 1945, que neste *atelier* se juntam muitos estudantes para fabricar cartazes e panos comemorativos. Por mais ocasiões os estudantes organizariam mini manifestações que iriam juntar um grande número de pessoas, na rua e de forma espontânea, concentrações que culminavam na Praça da Liberdade. Esperança num futuro que tardava, força de jovialidade que arrancava destemida para se fazer ouvir também no jornal *A Tarde*, uma página de Arte que surgia exactamente um mês após a vitória dos Aliados. Encabeçada por Júlio Pomar⁸⁹, os dinamizadores eram alguns dos membros do grupo dos «Independentes» e sensivelmente os mesmos que encabeçariam o GEBAP: Nadir Afonso, Rui Pimentel (Arco), Mário Cezariny, Pedro Oom, Vespeira, Aníbal Alcino, Manuel Filipe, José Borrego, Fernando Lanhas, Victor Palla, entre outros. Tornaremos à página de “Arte” do jornal *A Tarde* mais à frente pela relevância que na compreensão da arte neo-realista e pela coragem e lucidez que os jovens, cientes do momento histórico, quiseram imprimir. Aliás, o GEBAP, como se autodenominava o Grupo de Estudantes das Belas Artes do Porto, irá propor um conjunto de exposições e recitais de poesia, a serem realizados no salão do palacete das Belas-Artes⁹⁰, com uma agenda pormenorizada para aprovação do subdirector, o pintor Joaquim Lopes⁹¹, em funções de director, substituindo José Marques da Silva, entretanto, jubilado. Concordando imediatamente, este felicitou o grupo de estudantes pela iniciativa, e estes deram início às actividades, cujo convite seria sempre

⁸⁸ Nadir Afonso em depoimento ao autor da Tese em 3 de Março de 2009.

⁸⁹ Júlio Pomar (1926) pintor e escultor. Começou por ser influenciado pela obra dos grandes muralistas mexicanos, como Orozco ou Diego Rivera. Foi um dos principais cultores do Neo-Realismo na pintura portuguesa, de 1945 a 1957, seguindo mais tarde por outros caminhos. A sua obra mais famosa da fase neo-realista é “O Almoço do Trolha”. Em 2008 realizou-se uma grande exposição com seis dezenas de objectos e assemblage, grande parte dos quais nunca antes exibidos no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Também o Museu do Neo-Realismo realizou em 2008 uma exposição individual do artista, intitulada “Júlio Pomar e a experiência neo-realista”.

⁹⁰ No palacete Braguinha, na Avenida Rodrigues de Freitas.

⁹¹ Joaquim Lopes (1886-1956), pintor, discípulo de José de Brito e Marques de Oliveira na Escola de Belas-Artes do Porto. A partir de 1919 frequentou a Academia La Grande Chaumière, em Paris. Foi professor na Escola de Belas-Artes do Porto (1930-56) e seu director entre 1948-52. Com obra vasta, passando pelo Retrato, pela Pintura de História e pela Pintura de Costumes, Joaquim Lopes notabilizou-se sobretudo como autor de paisagens, regressando ao Naturalismo após a experiência parisiense. Dedicou-se ainda à crítica e aos ensaios artísticos, colaborando em diversas revistas e jornais. Enquanto director convidou o arquitecto Carlos Ramos para o ensino.

endereçado ao subdirector e aos professores. Fernando Lanhas, Júlio Resende⁹², Júlio Pomar, Victor Palla e José Borrego eram os orientadores do grupo⁹³, havendo promovido a leitura de textos marxistas de autores russos, a audição de discos, de entre os quais uma peça do compositor russo Dimitri Chostakovitch, organizando exposições de arte onde apareciam os modernos, um sarau literário com leitura de um conto de William Saroyan e especialmente um grande recital de poesia com poemas de Manuel da Fonseca, Fernando Namora⁹⁴ e dos neo-realistas de Coimbra, o que segundo Borrego era:

nitidamente deitar as unhas de fora [...] Certo dia um funcionário da secretaria chama-nos e diz-nos que o Sr. director precisa muito de falar connosco. Fomos ao director e ora, ele que nos recebia sempre no gabinete do director e de braços abertos, daquela vez estava sentado à secretária solenemente e diz ‘Como os senhores sabem, eu sempre vos tratei como se fossem meus filhos, sempre tive por vocês um grande apreço, mas agora há um problema que vos tenho de falar com toda a franqueza. Eu fui procurado por uma entidade dizendo que vocês não podem continuar a fazer as vossas actividades aqui dentro da escola. Se quiserem fazer fora da escola o problema é convosco’. Bom, Sr. Director, então terá de se fazer lá fora, respondem os estudantes⁹⁵.

Este episódio terá começado em Janeiro de 1946, e Victor Palla foi acompanhando toda a situação pelos largos relatos que José Borrego enviava para Lisboa⁹⁶. O grupo continuou a fazer as mesmas actividades, agora fora da Escola. Passado algum tempo cada membro do grupo recebeu uma comunicação oficial da

⁹²Júlio Resende (1917-2011) pintor pela EBAP, um dos «Independentes». Depois de ter passado por Paris terá um percurso que atravessará vários formalismos numa pesquisa constante. Distingue-se também como professor, trazendo à escola do Porto um novo espírito aos alunos que a frequentaram na década de 1960. Oferecerá um auto-retrato seu a Victor Palla.

⁹³De acordo com José Borrego.

⁹⁴Fernando Namora (1919-1989), poeta, pintor, ficcionista e ensaísta, formou-se em Medicina pela Universidade de Coimbra. Colaborou com várias publicações periódicas, como *Sol Nascente*, *O Diabo*, *Seara Nova*, *Mundo Literário*, *Presença*, *Altitude*, *Revista de Portugal*, *Vértice*, entre outras. Autor de várias colectâneas de poesia e de uma pouco conhecida obra como artista plástico, é sobretudo como ficcionista que o nome de Fernando Namora marca a literatura portuguesa contemporânea. *Fernando Namora*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-11-28]. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$fernando-namora](http://www.infopedia.pt/$fernando-namora)

⁹⁵José Borrego em depoimento ao autor da Tese, 23 de Janeiro de 2006.

⁹⁶Correspondência de José Borrego enviada a Victor Palla.

Escola dizendo que lhes iria ser movido um processo disciplinar. O director da Escola, Joaquim Lopes em dada altura revela aos alunos que tinha sido procurado pelo reitor da Universidade, e este por sua vez procurado pela PIDE, tinha dado ordens ao primeiro para mover um processo disciplinar ao grupo.

Nesta crise do grupo o Pomar foi a chave da reacção, respondemos em grupo a esta comunicação da escola, e a nossa resposta foi de altíssimo nível político. Andámos à espera e em Maio, à beira do fim do ano escolar sai o despacho do processo, penalizando-nos com três meses de suspensão das aulas e de todas as actividades dentro da escola, o que nos impediu de ir aos exames de frequência de Maio e aos exames finais de Junho; de forma que todos nós perdemos aquele ano. O Carlos Ramos foi o único que no conselho da Escola votou contra a nossa suspensão.⁹⁷

É neste contexto que José Borrego e Júlio Pomar, que tinham formado o MUD Juvenil no Porto, são expulsos da Escola de Belas-Artes e no mesmo ano presos, bem como a consequente e célebre polémica da destruição dos frescos de Pomar no Cinema Batalha, projecto do arquitecto Artur Andrade⁹⁸. Victor Palla aparece ligado às actividades quer do MUNAF, quer depois do MUD Juvenil, como simpatizante; no entanto, não se filiará partidariamente de modo a comprometer a sua actividade profissional e familiar. Não participará nesta fase final das actividades do GEBAP, uma vez que terminará o curso superior no Porto no final de Julho de 1945 e em 1946 dividindo-se entre Lisboa e Évora, concluirá o serviço militar. Durante a sua ausência Fernando Martins de Sousa dirá:

Não calcula a falta que você faz por cá! Desapareceu o Victor e imediatamente se desmembrou o célebre quinteto vocal “Três piascas e

⁹⁷ José Borrego em depoimento ao autor da Tese, 23 de Janeiro de 2006.

⁹⁸ Artur Andrade (1913-2005) licenciado em Arquitectura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde nasceu e vive. Deixa obra polvilhada pela cidade do Porto: Cinema Batalha de 1946, o antigo Café Rialto e a garagem da Fiat. À profissão adicionou sempre o empenho pela causa pública, que por oito vezes o conduziu à prisão. Impulsionador da candidatura, em 1958, de Humberto Delgado à Presidência da República. Liderou inúmeras estruturas associativas e foi presidente da primeira Câmara democrática do Porto, a seguir ao 25 de Abril, depois desempenhou funções como vereador do Urbanismo, entre 1979 e 1983 e ainda como vice-presidente.

um sumitico”. Além disso isto sem mestre vai muito peor. Depois que se foi embora o único professor de arquitectura que tive (e mais verdadeiro que tivemos) as coisas são mais difíceis.⁹⁹

Victor Palla terminará as provas escolares (concursos) do curso superior de Arquitectura em 31 de Julho de 1945, curso que completou somente num ano com notas excepcionais. Nesse ano sairá o Decreto-Lei nº. 34607 de 15 de Maio, referindo a obrigatoriedade da frequência da cadeira de Urbanismo, a todos os alunos inscritos no curso geral à data da publicação, e Palla verá indeferido o seu requerimento¹⁰⁰ ao desejo de concorrer à prova final para obtenção do Diploma de Arquitecto. Esta situação significaria que não poderia defender a tese sem este curso/cadeira. Apresenta novo requerimento¹⁰¹, pedindo que este despacho não lhe fosse aplicado e justificando que a data de funcionamento das aulas das cadeiras criadas, ter-se-iam iniciado em Novembro, e nessa data já tinha concluído o curso superior. É Fernando Martins de Sousa, em carta a Palla (s.d.) lhe anuncia que foi dispensado do Urbanismo, contudo, o pedido de Victor Palla para defender a tese não foi atendido para aquele ano. A partir de Agosto irá passar pelos *ateliers* dos Arquitectos Francisco Keil do Amaral e Fernando Martins, efectuando o tirocínio¹⁰², estágio obrigatório de prossecução, antes do Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA). Apresentará declarações destes arquitectos que comprovarão a sua *maior competência e elevado brio profissional*¹⁰³.

A relação das cadeiras e avaliação do último ano do curso especial no ano lectivo de 1943-44, de acordo com a ficha existente de Victor Palla na EBAPé a seguinte:

Cadeiras	Natureza das cadeiras	Valores
4ª Cadeira, 3ª parte	Composição	14
8ª Cadeira, 2ª parte	Prática da construção (estudos parciais e pequenos projectos de conjunto); salubridade das edificações	15

⁹⁹ Carta manuscrita de Fernando Martins de Sousa enviada a Victor Palla, datada de 29 de Novembro de 1945.

¹⁰⁰ Datado de 28 de Outubro de 1946.

¹⁰¹ Datado de 2 de Dezembro de 1946.

¹⁰² Termo usado frequentemente na época, que significa uma aprendizagem a outro nível, mais prática e acompanhada por um mestre.

¹⁰³ Declaração de Keil do Amaral datada de 28 de Outubro de 1947.

9ª Cadeira, 2ª parte	História da arte medieval e moderna	19
14ª Cadeira, 2ª parte	Construções metálicas; betom armado	16

Tabela 3. Avaliação de Victor Palla no curso especial, ano lectivo de 1943-44

O curso superior, como já referido, era obtido mediante um número mínimo de pontos, em média levava dois anos para a obtenção da pontuação necessária, contudo Victor Palla conseguiu obter toda a pontuação num ano lectivo. Os resultados do curso superior, no ano lectivo de 1944-45, foram os seguintes:

Época	Natureza dos concursos	Recompensas	Pontos	Valores
1º Período	Projecto de grande composição “Um bloco de habitações”	1ª menção	1	14
1º Período	Esboçeto de grande composição “Um grande aviário comercial”	1ª menção	1	16
2º Período	Projecto de grande composição “Um observatório”	1ª menção	1	14
2º Período	Esboçeto de grande composição “Uma colónia de férias para estudantes”	1ª menção	1	16
2º Período	Projecto de construção geral “A casa do guarda”	1ª menção	1	14
3º Período	Projecto de grande composição “Novas instalações para a Escola de Belas Artes do Porto”	2ª medalha	2	17
3º Período	Esboçeto de grande composição “Monumento a Eça de Queiroz”	2ª menção	1/2	12
3º Período	Projecto de urbanização “Um bairro residencial”	1ª menção	1	14
4º Período	Curso teórico de arqueologia artística, geral e portuguesa	-		18
4º Período	Projecto de grande composição “Um hospital”	2ª medalha	2	17
4º Período	Esboçeto de grande composição “Uma capela altar”	1ª menção	2	16
4º Período	Projecto de composição decorativa “Um bar”	2ª medalha	2	18
4º Período	Projecto de arqueologia “Mosteiro de Cedofeita”	1ª menção	1	16

Tabela 4 - Avaliação de Victor Palla no curso superior, ano lectivo de 1944-45

O projecto correspondente à sua tese do CODA foi apresentado às Belas Artes do Porto sob a supervisão do Professor Arquitecto Carlos Ramos. Era um projecto para uma moradia em Cascais, desenhada já em Lisboa no *atelier* da Coelho da Rocha na companhia de Bento d’Almeida que angariara o cliente, Caetano Beirão da Veiga. Da memória descritiva do projecto apresentado à EBAP Victor Palla revelará a sua procura:

(...) uma certa elasticidade de distribuição que, nada tirando embora ao carácter de ‘quadratura’ característico dos processos técnicos adoptados, permitisse aos moradores a adopção de certas soluções interiores modernas, ainda que em escala nacional. O projecto foi levado a cabo mercê de frequentes e longas conversas com o cliente e é fruto daquele conhecimento profundo das necessidades e até personalidade do cliente que, neste tema da habitação mais do que em nenhum outro arquitectónico, é factor indispensável à realização de qualquer dos estudos.¹⁰⁴

Submetida a tese projectual, obterá a classificação de 18 valores, de acordo com o diploma de curso datado de 9 de Fevereiro de 1948 e seguidamente será aprovado no sindicato nacional dos arquitectos em 3 de Março de 1948, havendo-lhe sido atribuído o n.º 33.

Esta moradia será edificada em Cascais e constituirá a primeira obra assinada e construída pela dupla Victor Palla / Bento d’Almeida. Contudo, a obra finalizada não corresponderá exactamente ao projecto inicial para o CODA, fruto das «cedências» ao cliente, mas por isso mesmo veio a ser marcante na relação que se iria estabelecer com futuros clientes. Esta moradia será fotografada por Victor Palla, o que não acontecia habitualmente com obras de arquitectura e mostrada na 2.ª EGAP em 1947, com o título «Uma moradia em Cascais».¹⁰⁵

1.1.2 Galeria Portugália

Enquanto estudante de Belas-Artes no Porto, a par de múltiplas actividades, entre 1944 e 1945, Victor Palla trabalhará no FORUM, estúdio do arquitecto Artur Andrade, onde conhecerá outro estudante que virá a ser seu colaborador durante 25 anos, Joaquim Bento d’Almeida. Durante o período no FORUM praticamente só trabalhará num projecto, cuja obra acompanhará: a Livraria Portugália, na antiga Rua de Santo António, 210 (actual Rua de 31 de Janeiro). Inaugurada em 21 de Março de

¹⁰⁴ Memória descritiva. *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, n.º 1, 1987.

¹⁰⁵ Para mais informações sobre este projecto ver Bento d’Almeida, Patrícia Beirão da Veiga. “*Victor Palla e Bento d’Almeida, Obras e Projectos de um Atelier de Arquitectura, 1946-1973*”. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Contemporânea, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006, p. 171-172.

1945, a livraria ligada à Portugália Editora¹⁰⁶ contará com uma galeria de arte, criada por sugestão de Victor Palla, vindo colmatar um vazio de espaços de exposição. Havia o Salão Fantasia¹⁰⁷, e depois do Salão Silva Porto, que tinha acolhido a vida artística da capital nortenha, a galeria da Livraria Portugália ou Galeria Portugália, *iria passar a abrigar, até ao seu encerramento na década seguinte, as manifestações artísticas mais avançadas*¹⁰⁸. Uma notícia da época, não assinada, elogiará o seu trabalho enquanto assistente colaborador de Artur Andrade:

(...) instalações luxuosas concebidas pelo alto espírito artístico do notável arquitecto portuense Sr. Artur Andrade [...] à entrada um salutar aspecto de beleza que se harmoniza com a progressiva transformação do Porto em cidade de belos estabelecimentos. A decoração deste átrio em que se destacam dez artísticos altos-relevos foi feita pelo escultor Américo Braga. As montras que o circundam foram compostas por outro apreciado artista: Victor Palla.¹⁰⁹

Esta faceta de vitrinista alia-se à de galerista e de ilustrador comercial. Victor Palla irá ser o primeiro director artístico desta galeria, organizando as primeiras exposições e concebendo as brochuras (mini catálogos) das mesmas. Ainda fará toda a caracterização da marca da casa editora com a definição dos artigos de papelaria, marcadores de livros e papel de embrulho num desenho estilizado indo ao encontro de uma expressão visando o carácter publicitário de uma identidade corporativa.

A Livraria Portugália era dirigida por Botelho de Sousa¹¹⁰, Leite de Faria e Joaquim Teixeira da Rocha, ocupando todo o edifício de quatro pisos, implantado num profundo lote. Ao nível do piso térreo existia o salão principal de venda de publicações com duplo pé-direito, e que continuava ainda em galeria superior. Ao fundo desta e noutro piso acima encontrava-se o Salão de Exposições, que encostado à fachada tardoz permitia uma boa iluminação. A 1ª exposição teve lugar em Março

¹⁰⁶ Fundada em 1942 por Agostinho Fernandes, Raúl Dias e Pedro de Andrade. Em exercício até meados dos anos 70.

¹⁰⁷ Desconhecemos as suas actividades, mas em Maio de 1945 abriu nesta galeria uma exposição do paisagista e aguarelista A. Siqueira Freire, de que Victor Palla conservou o catálogo.

¹⁰⁸ Guedes, Fernando. *Estudo sobre Artes Plásticas. Os anos 40 em Portugal e Outros Estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1985.

¹⁰⁹ Notícia no jornal *A Tarde*, 20 de Março de 1945.

¹¹⁰ Luís Queiroz Botelho de Sousa dirigia também a Editorial Saber (Coimbra)

de 1945, intitulada «Exposição de Pintura Portuguesa (Séculos XIX – XX)», onde no prefácio do catálogo, Diogo de Macedo refere a importância de dar a conhecer no Porto as peças da colecção particular de Agostinho Fernandes¹¹¹, o fundador da Livraria e Galeria Portugália. Nesta sua colecção figuravam quadros de Columbano, José Malhoa, Silva Porto, Carlos Reis, António Ramalho, Sousa Pinto, Veloso Salgado, Alfredo Keil, Falcão Trigoso, Frederico Aires, Simão da Veiga, Portela Júnior, Henrique Pousão, Aurélia de Sousa, José de Brito e Abel Salazar, de entre outros. A Livraria/Galeria Portugália rapidamente passa a ser uma referência no panorama artístico portuense, tendo dado lugar a uma exposição de desenho de Júlio dos Reis Pereira em 1945, à 1.^a exposição de Júlio Resende em 1946, à exposição de Júlio Pomar com 25 desenhos em 1947, às variadas exposições individuais de estudantes de Belas-Artes, e de 1946 a 50 às exposições de «Os Independentes».

1.2 Uma biografia pela auto-representação

Tentaremos neste sub-capítulo fornecer uma ideia da personalidade de Victor Palla, atendendo aos seus dados de carácter mais biográfico, sua personalidade e à sua auto-representação. O conjunto de auto-retratos executados ao longo da vida leva-nos a reflectir sobre a importância que esta prática poderá significar, lendo-se como exercício que acompanha as diferentes fases da obra de um artista. O auto-retrato existe em todas as décadas compreendendo-se o sentido mais interior do autor e igualmente o lado mais material e técnico na versatilidade que o caracteriza. Começemos pela biografia de nascimento:

Às catorze horas e trinta minutos do dia treze de Março do ano de mil novecentos e vinte e dois, nasceu numa casa da Rua Latino Coelho, trinta e nove, primeiro esquerdo, da freguesia de S. Sebastião da Pedreira, desta cidade, um indivíduo do sexo masculino, a quem foi

¹¹¹ Joaquim Agostinho Fernandes (1886-1972), fundador da empresa *Algarve Exportador* em 1920, editor da revista *Contemporânea* entre 1922 e 1923, fundador da Editora Portugália em 1942 e da Galeria Portugália em 1945. Vd. Coord. Santos, José da Cruz. *Agostinho Fernandes: Um Industrial Inovador, Um Coleccionador de Arte, Um Homem de Cultura*. Lisboa: Portugália Editora Internacional, 2000.

posto o nome completo de Victor Manuel Palla e Carmo, filho legítimo de Victor Manuel do Carmo, de quarenta e quatro anos de idade, no estado de casado, de profissão cabeleireiro dos teatros, natural de Vouzela e de Virgínia Ramos Palla e Carmo, de vinte e nove anos de idade, no estado de casada, de profissão doméstica, natural de Lisboa, freguesia de S. Cristóvão, domiciliados na casa supra, neto paterno de José Sezinando do Carmo e de Maria do Patrocínio da Silva e Carmo. E materno de António Afonso Palla e de Ignez Carlota Ramos Palla¹¹².

Das origens da família Carmo pouco se sabe. O pai, Victor Manuel do Carmo¹¹³ começou o seu ofício de cabeleireiro na casa de Godefroy, conhecido cabeleireiro e perfumista francês que era sucessor desde 1842 de Andrilliat, outro famoso cabeleireiro sediado na Rua do Outeiro n.º 9 por volta de 1820 no Largo das duas igrejas¹¹⁴. Depois passou pela casa Arte Nova até ser convidado por António de Sousa Bastos para se estrear como cabeleireiro teatral, começando a trabalhar para o Teatro Avenida e de seguida conquistará o seu lugar no Teatro de São Carlos, como notícia de Avelino de Souza no *Jornal dos Teatros* em 1917:

(...) onde deixou o seu lugar marcado, pela maneira brilhante como apresentou as cabeleiras das varias personagens de operas italianas e alemãs. Correu mundo o seu nome, e a tuba canóra da Fama levou-o além-fronteiras, pelo que as mais celebres companhias dramaticas do estrangeiro, ao passarem em Lisboa, trazem já o seu *adresse* e vão procurar o notavel artista para que tão primoroso cabeleireiro portuguez vá trabalhar lá fora. Ele, porem, com o seu acendrado patriotismo, prefere auferir menos lucros na sua terra, mas não quiz nunca privar o teatro portuguez da sua arte impecavel e indubitavelmente insubstituível! E' todavia, ele que tem o supremo

¹¹² Transcrição do assento de nascimento n.º 311 do ano de 1922.

¹¹³ Victor Manuel do Carmo (1878-1947) «Colaborou, não só com as companhias teatrais portuguesas, como com várias estrangeiras. Estudou e executou, por exemplo, as cabeleiras originais para o *Chantecler*, de Edmond Rostand, e para o Teatro de Ópera de Trieste. Em 1939, a companhia inglesa Old Vic adquiriu-lhe as cabeleiras com que representou Shakespeare em Portugal. Colaborou no corpo de bailados 'Verde Gaio', em muitos filmes portugueses e na temporada de ópera portuguesa em S. Carlos (1946)». Enciclopédia Luso-brasileira.

¹¹⁴ Castilho, Júlio de. *Lisboa Antiga – Bairro Alto*. p. 22.

orgulho de cobrir todas as cabeças dos mais notáveis actores nacionais e estrangeiros, e até algumas cabeças que passeiam orgulhosamente pelas ruas as belezas de uma capilaridade abundantemente postiça... Assim, ele é também a Providência dos carecas ! ¹¹⁵.

Estabeleceu-se com a conhecida «Casa Victor Manuel» na Rua do Ouro n.º 184, 2.º andar, com duas placas dizendo «Victor Manuel Cabeleireiro Teatral», executando e fornecendo cabeleiras e todo o tipo de postigos para teatro e ópera. O seu prestígio era reconhecido também pelas suas qualidades de caracterização. Segundo relatos familiares terá ajudado à saída do país “mascarando” alguns políticos contra a ditadura.

Pelo outro lado, a família Palla era oriunda de Malhada Sorda, freguesia do concelho de Almeida localizada na margem direita do rio Côa, em terras de Riba Côa¹¹⁶. Levantamos a hipótese, sem contudo aprofundada averiguação, de que os Palla fossem de origem leonesa, não só pelo próprio nome com duas consoantes iguais seguidas, mas também por alguns factos históricos que brevemente se tentará elucidar. Desde D. Afonso Henriques que a fronteira com o Reino de Leão ficara definida pelo Rio Côa, e só em 1297, ano da assinatura do Tratado de Alcanices¹¹⁷ este limite se desloca para oriente, fazendo incluir um conjunto de municípios e aldeias que passam para o Reino de Portugal. Ainda hoje é chamada raia¹¹⁸ a esta zona que outrora estava povoada com famílias do reino de Leão. Malhada Sorda era uma aldeia nesta condição e por isso se especula aqui que o nome Palla possa advir desta época e desta origem¹¹⁹. Sabemos igualmente por relatos que os Palla eram moleiros, existindo ainda ruínas de alguns dos seus moinhos de água junto às margens

¹¹⁵ Sousa, Avelino de. *Jornal dos Teatros, secção Galeria dos Consagrados*, Ano I, n.º. 44, Lisboa 28 de Outubro de 1917.

¹¹⁶ As terras de Riba Côa representavam uma faixa entre o lado direito do rio Côa e a margem esquerda do rio Águeda e Ribeira de Tourões. Foram terras estratégicas quase sempre pertencentes a Leão, com disputas entre Portugal e Leão (a partir de 1230 Leão e Castela).

¹¹⁷ O tratado foi assinado entre D. Dinis (1279-1325) e o soberano de Leão e Castela, Fernando IV (1295-1312), restabelecendo a paz e fixando os limites fronteiriços entre os reinos. Os castelos da região de Riba Côa passam definitivamente para o reino de Portugal, nomeadamente Almeida, Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Castelo Rodrigo, Monforte, Sabugal e Vilar Maior.

¹¹⁸ Significa delimitação de fronteira.

¹¹⁹ Encontramos ainda referência a “Malhada Sorda velha”, como sendo as ruínas de um povoado romano existente a cerca de 4 Km a sul da actual Malhada Sorda, denominado actualmente como Verdugal. Segundo o General João de Almeida (*Monumentos Militares Portugueses*, 1945) era uma estação fortificada lusitana, datando do calcolítico até à chegada dos romanos em 61 a.c. Tratava-se segundo este autor da citânia de Oppidanea.

do rio Côa. Esta circunstância ajuda-nos a recuar do tempo, uma vez que a actividade de moleiro passava de geração em geração assegurando o seu poder social e económico dentro das comunidades rurais.¹²⁰

A mãe, Virgínia Ramos Palla¹²¹, tinha seis irmãs e um irmão; o avô materno, António Afonso Palla, era um abastado comerciante de exportação de vinhos (Casa Barral) que residia no *Chalet* Constança, mandado construir por ele em Algés de Cima. O seu tio-avô era o major José Afonso Palla¹²², Republicano combatente da Revolução de 5 de Outubro de 1910. O irmão de Virgínia, António Afonso Ramos Palla, foi o primeiro homem a atravessar o Tejo a nado, bem como a sua mulher, de origem alemã, Margarida Palla.

Desde cedo que será reconhecida a Victor Palla uma grande aptidão intelectual e artística, segundo o seu primo direito Zacarias Palla de Lima¹²³, *o Victor aprendeu a ler sozinho e a falar esperanto*¹²⁴, *era extraordinariamente dotado*¹²⁵. A família, para além de depositar nele muitas esperanças, também o incentivava. Ele e seu irmão mais novo José Palla e Carmo¹²⁶, muito cedo aprendem inglês e francês com professores particulares, num ambiente familiar intelectualmente profícuo, criando o culto pela

¹²⁰ Miguel de Cervantes Saavedra refere entre outras famílias, os Palla y Meneses de Portugal, versão em castelhano. Na tradução traduzida por Aquilino Ribeiro (Ed. Fólio, 1954) vem traduzido por Palhas e Meneses (p.54, 1.ª parte). Não conseguimos apurar contudo se se trata da família Palla em questão.

¹²¹ Virgínia Ramos Palla (1893-1951?).

¹²² José Afonso Palla (1861-1915). Figura de relevo no episódio do bloqueio das tropas fiéis à monarquia, levando as suas tropas para a Rotunda com Machado dos Santos, onde têm melhor posição estratégica. Depois do 5 de Outubro, o governo provisório que veio dar origem à República formou uma comissão especialmente destinada ao estudo da bandeira e do hino nacionais, constituída pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro, o romancista Abel Botelho, o jornalista e conhecido republicano João Chagas e ainda dois combatentes da revolução, o primeiro-tenente Ladislau Pereira e o capitão Afonso Palla. As cores verde e vermelho foram preconizadas, deixando cair o azul e branco apoiado por Sampaio Bruno e Guerra Junqueiro de entre outros. Afonso Palla morreu em África na campanha do sul de Angola, onde foi comandante de artilharia no combate da Mongua contra os alemães. Os governos deram-lhe a título póstumo a torre e espada e a medalha de valor militar.

¹²³ Zacarias Palla de Lima (1923). Engenheiro licenciado em 1949. No ano seguinte vai para Moçambique onde trabalha nos Caminhos de Ferro e onde viveu durante 45 anos.

¹²⁴ Victor Palla com apenas dez anos de idade correspondeu-se em esperanto com Jorge de Carreira Saldanha, secretário da «Lisbona Esperantista Societo» e autor da *História do Esperanto em Portugal*. O esperanto é uma língua criada por Ludwik Lejzer Zamenhof em 1887 com o intuito de universalizá-la num idioma simples e acessível a todos.

¹²⁵ Depoimento de Zacarias Palla de Lima ao autor da Tese, 27 de Janeiro de 2010.

¹²⁶ José Palla e Carmo (1923-1995), licenciado em Direito pela Universidade de Lisboa. Co-autor com Luiz Francisco Rebello da peça “A invenção do guarda-chuva” de 1944. Crítico literário, escritor, tradutor, a sua obra não foi toda publicada. Destacam-se os livros *Do Livro à Leitura* e *Obra Ântuma*, compilação de artigos, aforismos e trocadilhos que publica sob o pseudónimo de José Sesinando. Durante anos terá uma coluna no Jornal de Letras intitulada “Escrituralismo”.

leitura e convivendo no meio teatral, cinematográfico e artístico, assistindo a várias peças de teatro, levados pela mão do pai e da mãe. Tiveram uma educação burguesa como dirá Victor Palla e embora relativamente conservadora próprio da época, uma grande abertura que lhes permitiu um grande descerramento de horizontes. Victor frequentará o Liceu de D. João de Castro¹²⁷, em Lisboa, desde o ano lectivo de 1932-1933, bom aluno, revelar-se-á ainda melhor no sexto ano de liceu com distinção nas provas de exame de Português-Latim, Inglês e Matemática, todas elas com a classificação de quinze valores, bem como a História e Desenho. Concluirá o sétimo ano (1938/39) com classificação final de quinze valores, na secção do Liceu Pedro Nunes em Belém. Candidata-se ao curso de Arquitectura da EBAL porque o professor de Canto Coral do Liceu, cuja mulher era pintora e preparava alunos para Arquitectura, tinha uma filha que ia para Arquitectura, conta-nos:

Tinha-se decidido que eu seguiria Engenharia, mas conheci uma rapariga (muito bonita) que ia para as Belas-Artes; e não suportei a ideia de andarmos em escolas diferentes. Preparei-me em dois meses, fui admitido e, no último momento, ela resolveu não concorrer. Mais tarde casou-se com um colega meu. Foram muito felizes.¹²⁸

Depois da frequência dos três anos lectivos na EBAL, como vimos, vai para o Porto, período em que realizará os seus primeiros auto-retratos. De 1943 a 1945 produzirá cerca de vinte auto-retratos entre desenhos e pinturas. É um período de

¹²⁷ «Em 1928 é criado um liceu exclusivamente masculino, tendo sido o primeiro reitor o Prof. Abel Ferreira Loff, e tendo ele proposto o nome de D. João de Castro para patrono (...). O Liceu de D. João de Castro foi provisoriamente instalado na Quinta da Nazareth, granjeando pela sua localização o nome de liceu do Rego. Do sítio do Rego passou para Belém (no velho palácio dos Marialva, também conhecido como palácio da Quinta da Praia ou do Bom Sucesso, onde é hoje o Centro Cultural de Belém), durante cerca de uma década, instalado num edifício velho, o palácio da Quinta da Praia, improvisado para o efeito. Digamos que o Liceu nasceu e viveu os primeiros anos da sua vida sempre em instalações precárias, sempre de armas e bagagens de um lado para o outro. Em 1936, no contexto de uma série de medidas legislativas promulgadas na febre de reestruturações salazaristas, nomeadamente a mudança de nome do próprio Ministério de Instrução para Ministério da Educação Nacional, foram encerradas várias escolas do País. Ao Liceu de D. João de Castro coube a ‘despromoção’ de ficar reduzido a ‘secção do Liceu Pedro Nunes’. Duro golpe, uma vez que, à época, o Liceu tinha já uma identidade própria, um específico ambiente de franca camaradagem, um espírito de escola no qual se reconheciam professores e alunos desde a primeira hora, mas também os que iam chegando, ano após ano.». Moreno, Luis. “O liceu D. João de Castro, uma morte anunciada”. <http://www.educ.fc.ul.pt/> Com a preparação da Exposição do Mundo Português, em 1938, localizada na mesma zona, a comissão encarregada da exposição ocupou o Palácio dos Marialva, ficando o Liceu sem casa.

¹²⁸ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.44.

afirmação como pintor, num momento em que se encontra lado a lado com estudantes de pintura e de arquitectura, muitos destes que também pintavam, é o caso de Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Rui Pimentel (Arco). A sua acção como pintor acontecerá no Porto através de um conjunto de factores e estímulos, designadamente as já referidas exposições dos «Independentes», que permitirão a sua afirmação como tal, bem como a sua reflexão teórica sobretudo em periódicos da época. Victor Palla encontrar-se-á a viver com Zulcides Saraiva, estudante de Belas-Artes e pintora que, como vimos tinha participado na Missão Estética em Leiria, com a sua primeira filha Maria José¹²⁹ nascida em Lisboa a 1943, e com a segunda filha Maria João¹³⁰ que irá nascer no Porto. A terceira filha Maria Manuel¹³¹ nascerá em 1949. Victor Palla e Zulcides Saraiva residem num quarto de pensão próximo da Escola, na Praça da Alegria, e irão passar alguns períodos de férias e fins-de-semana em Buarcos, onde ambos pintarão vários quadros, nomeadamente pescadores, varinas e bustos. Ambos exporão na exposição de arte moderna do SNI em Janeiro de 1945, mas é a Zulcides Saraiva que lhe caberá a 3ª medalha¹³². De Buarcos escreverá aos pais vários postais pintados por ele; passamos a transcrever o do dia 16 de Abril:

Queridos Pais:

Amanheceu chuvoso o dia hoje, o que torna oportuno o romântico postal que envio hoje feito há dias. Para não terem trabalho a perguntar, previno já que a jarra é do natural, com flores e tudo, e a

¹²⁹ Maria José Palla e Carmo (1944) foi para Paris em 1963 por motivos políticos, onde realizou os seus estudos de história de arte (École du Louvre) e Literatura Portuguesa. O seu doutoramento sobre Gil Vicente foi defendido na universidade da Sorbonne sob a orientação de Paul Teyssier. É actualmente professora na Universidade Nova de Lisboa FCSH tendo nos últimos anos feito fotografia mais exactamente auto-retratos. Tem publicado vários livros e feito exposições em Portugal e no estrangeiro.

¹³⁰ Maria João Saraiva Palla e Carmo (1945-2008) nasceu no Porto tendo vivido toda a sua vida em Lisboa. Coursou no Liceu de Oeiras e formou-se em Arquitectura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Colaborou com o Atelier de Victor Palla e Bento d'Almeida durante cerca de dez anos. Em 1972 ingressou no Fundo de Fomento da Habitação tendo feito a sua carreira profissional em organismos relacionados com o planeamento urbano, como o GEPAT, a DGOT-DU e o Conselho Superior de Obras Públicas.

¹³¹ Maria Manuel Saraiva Palla e Carmo (1949-1974) nasceu e viveu em Lisboa. Frequentou o Liceu de Oeiras e formou-se em Decoração de Interiores pela Fundação Ricardo Espírito Santo Silva. Trabalhou com a arquitecta Teresa Almendra em Luanda. Casou com Abel Carlos Reinas dos Santos Martins deixando dois filhos e uma filha. Mãe e Pai do autor da Tese.

¹³² Passagem de Gustavo de Fraga em «Acção» s.d. acerca do Salão de Inverno (44 ou 45) “Um só expositor nos pareceu trazer algo de diferente, uma nota pessoal e poderosa, nos trabalhos expostos: Zulcides. Apresenta-se possuidor de intensa vibração dramática, ao dispor de um talento real» Zulcides Saraiva expõe «Natureza morta com búzio». Ver se expos no em outro salão de Inverno – 1943?

mesa também, e o pano da mesma também; só o livro é imaginado. Está sujo por a tinta ser de má qualidade. Guardem-no porque ainda o quero arranjar. Quanto ao dia da minha ida, que acham do rápido de sexta-feira 23? No rápido a viagem cansa muito menos. E ainda vou muito a tempo do domingo de Páscoa.

A Sr.^a Encarnação Palito acaba de oferecer meia-dúzia de sardinhas pescadas pelo marido, que é um amor (a meia-dúzia de sardinhas, claro). Acabo de receber grades que tinha mandado fazer um ror delas. Saudades do filho muito grato.

Neste postal encontramos uma pequena composição que partiu da observação «do natural», uma mesa e uma janela em fundo, permitindo ainda a inclusão de elementos novos, não existentes naquele momento da realidade, como o livro em cima da mesa. O livro entra no quadro como elemento exterior que é colocado obliquamente preenchendo um vazio da composição. Oferecerá a esta natureza um forte dinamismo visual. Esta característica de fundir aspectos da realidade e outros imaginados irá ser uma constante ao longo do seu percurso, levando-nos a acreditar que as regras de composição espacial e variações cromáticas constituíam a base das suas preocupações. As grades referidas seriam enteladas para os seus quadros a óleo, que começara a pintar nesse período.

Um dos primeiros auto-retratos conhecidos é o desenho feito a lápis datado de 18 de Maio de 1943, em que se faz representar de corpo inteiro, de chapéu raro, caminhando pela praia apoiado numa bengala, vendo-se ao fundo a silhueta do casario de Buarcos¹³³. Este pequeno desenho apresenta uma ideia não finalizada, o casario é representado a lápis e a figura é desenhada a caneta, as formas ainda não estando totalmente consolidadas oferecem já um registo de uma encenação em que a indumentária e os adereços são o começo de uma construção para a sua imagem como artista.

Ainda em 1943, encontramos um surpreendente auto-retrato, de cariz abstracto-cubista, revelação talvez ficcional, não havendo qualquer verosimilhança física. Elementos retirados do contexto de outro pequeno guache darão lugar a uma montagem, que se afigura como uma cabeça, contudo um cavalo de xadrez forma a

¹³³ Ver ficha de obra n.º N9_a1, parte II da Tese.

orelha; cores, formas e padrões resolverão a composição não com o desígnio objectivo de uma representação da aparência física, mas decerto querendo revelar uma interpretação das suas emoções, do seu ser mais interior¹³⁴.

Os auto-retratos começam por aparecer em forma de postais pintados a guache sobre cartão para dar a ver a sua imagem a seus pais e também como prática de exercício preparatório e domínio das técnicas para os quadros de maior dimensão que viriam a aparecer no ano seguinte. Neles fará observações, consciente da pintura clássica ou das definições de Cézanne da sua aparência real ou por vezes encenando a sua imagem como dirá no seu postal de 29 de Junho de 1943:

Queridos Pais:

Que a M. [Mãe] se não assuste: Esta horrível visão é puramente imaginária; representa apenas como eu estaria agora se tivesse continuado a deixar crescer a barba. Mesmo o cabelo já não está assim. Cortei-o no sábado, no «Palácio Azul»; fui muito felicitado por várias entidades da terra. [...]

Estou mais gordo, sim, e sobretudo muito queimado. Não façam caso deste postal, que não é feito do natural mas sim decalcado, como verão facilmente, do outro de barba que eu já tinha feito; e acrescentado.

Uma receita muito boa do livro de cozinha: fazer os bifes e depois deixá-los cozinhar em vinho branco. Ficam formidáveis.

Agradeço muito o P. [Pai] ter escrito, e brevemente mandarei outro postal com o cão. Saudades do filho muito amigo e grato, BITO que agradece muito tudo.

A mulher do azeite ainda não veio.¹³⁵

O que nos revela é a técnica de decalque, assunto relevante para a compreensão dos seus processos de trabalho, uma vez que esta técnica consiste na transferência de elementos desenhados para outro suporte afim de, garantindo a permanência de uma mesma base, poder alterar facilmente a aparência do desenho. O decalque pode ser alcançado de muitas formas sendo que Victor Palla fará uso do

¹³⁴ Ver ficha de obra n.º N9_a9, parte II da Tese.

¹³⁵ Ver ficha de obra n.º N9_a6, parte II da Tese.

papel vegetal no caso de desenhos de dimensões iguais. No caso de transferências ampliadas, utilizará uma grelha ortogonal nos dois suportes, onde a imagem será redesenhada na tela ou suporte final, tendo em conta a matriz do primeiro para que não se perdesse o poder de definição. As qualidades da transferência irão garantir a permanência dessa definição. Esta necessidade de transferir figuras proporciona uma maior maleabilidade e flexibilidade, aumentando assim a capacidade exploratória da obra em causa. As grelhas de ampliação serão usadas para muitos quadros, mas também as grelhas para composição, por isso encontraremos grelhas sobrepostas.

Victor Palla diz que havia decalcado a sua *horrível visão*, de outro postal enviado anteriormente. É interessante que partindo da mesma matriz e partilhando unicamente o ângulo da cabeça, pouco se assemelham; todo o enquadramento, formato, e elementos acessórios se alteram por completo. Victor Palla representa-se várias vezes a desenhar ou a pintar. De início apresenta-se a desenhar, depois, mostra-se seguro com uma paleta de cores preparadas, por último, exhibe-se já no acto de pintar, revelando uma sequência lógica de auto-afirmação como pintor. É na terceira exposição Independente, em 1944, que Victor Palla apresentará um auto-retrato a guache sobre cartão¹³⁶, onde se faz representar na acção de pintar num *atelier* com uma grande janela. A luz vem da sua esquerda, o que em efeito de espelho significará o contrário, mas a sua mão esquerda segura o pincel, sendo a direita que pinta realmente. A sombra do braço e da mão projectada sobre o suporte em que pinta inviabilizaria qualquer pintor de ver a sua acção, pelo que deduzimos que o espaço criado do *atelier* será ficcionado. Outra fonte de luz quase frontal faz-nos descobrir o seu olhar sobranceiro aos óculos, projectando o recorte da sua silhueta na parede do fundo. Aí descobrimos um quadro pendurado na parede que é exactamente a repetição de toda a imagem, portanto um duplo auto-retrato potencialmente num jogo pictural de verificação da configuração da mesma imagem noutra escala. Mas será? Ou levamos à dialéctica do espelho, omnipresente em qualquer auto-retrato agora reflectindo no plano do observador que é coincidente com o plano do quadro - entenda-se aqui no sentido geométrico, plano ou superfície onde toda a imagem é projectada – e neste caso reflectida?

¹³⁶ Auto-retrato apresenta quatro datas: 5, 12, 19 e 20 de Março de 1944. Óleo sobre cartão. 69 x 82 cm. Este auto-retrato irá para Coimbra com a Exposição dos «Independentes» e a Lisboa no ano seguinte no Instituto Superior Técnico, acompanhando a exposição onde foram proferidas as conferências de Júlio Pomar e Victor Palla. Ver ficha de obra n.º N9_a17, parte II da Tese.

Ainda em 1944, o quadro intitulado «Auto-retrato com mulher transparente»¹³⁷ reflectirá a mesma ideia de simulacro, agora corporizado por um modelo de madeira que se distancia e repete exactamente a postura do auto-retratado, como se de um alter-ego se tratasse. A expansão e aridez da paisagem pela profundidade perspéctica - aparentemente rigorosa - é marcante na composição de todo o quadro, uma estrutura de ponte encontra a linha do horizonte, mas não encontra o solo, levitando sobre as nuvens. E a levitar encontra-se também uma figura feminina lembrando a Gala Daliniana com sua transparência, etérea no espaço, em contraste com a solidez do solo, da madeira e do recorte das sombras projectadas de figuras. Esta pintura dá-nos ainda outra dimensão, a da alteração de escala permanente entre os vários elementos, não obedecendo à lógica da perspectiva, criando por isso no espectador uma incongruência entre profundidade e dimensão; uma irracionalidade que anuncia uma leitura subjectiva no entanto executada com grande perícia técnica. Esta obra de cariz surrealista não é única neste período. Ela foi oferecida ao pintor Amândio Silva nessa época e permanece no seu espólio desde então nunca havendo sido exibida.

Entre 1943 e 1945, Victor Palla fará cerca de vinte auto-retratos, época circunscrita pela sua estada no Porto até à conclusão do curso superior de arquitectura. Em Lisboa manterá uma actividade prolífera, início da sua profissionalização como arquitecto, conciliando com o trabalho de gráfico, de editor, tradutor, escritor e de pai de família. Só voltaremos a encontrar a sua auto-representação nos finais da década de 40, agora por meio fotográfico. Num dia de gripe, retido em casa, fotografa-se sem artificios de qualquer espécie, tal como é e tal como está - à janela com barba por fazer, a luz do sol dá uma minuciosa definição de luz e sombra sobre a pele, numa expressão simultaneamente circunspecta e de entrega total, a si - ao seu próprio olhar - e ao outro - à câmara e ao espectador futuro. Victor Palla escolherá este auto-retrato para integrar o catálogo da sua exposição da Gulbenkian em 1992¹³⁸.

Nos anos seguintes, desenvolverá uma afincada pesquisa fotográfica, fazendo uso desse conhecimento como complemento do seu trabalho. É uma década em que encontraremos diversos registos fotográficos, tanto documentais como artísticos, e o

¹³⁷ Auto-retrato com mulher transparente, óleo sobre cartão, 40 x 30 cm. 1944. Não assinada. Ver ficha de obra n.º N9_a22, parte II da Tese.

¹³⁸ Ver ficha de obra n.º N9_a18, parte II da Tese.

auto-retrato fará parte dessas pesquisas. A sua relação com a fotografia tinha nascido desde muito cedo, tal como nos relata:

Nasci no meio da fotografia. Meu pai e dois tios meus eram fotógrafos amadores. (...) E não posso recordar com que idade comecei a assistir, ajudando ou decerto atrapalhando, às misteriosas operações que se desenrolavam na câmara escura; talvez mesmo antes de saber ler.

A minha primeira máquina fotográfica, já de rolo, foi (como não podia deixar de ser) uma Brownie; mas logo passei a uma Kodak 6x9, de fole, cujas fotos não ampliava. Só a aparição lá em casa de uma Ikonta me iniciou na miniatura, e passei a servir-me dos dois formatos até que descobri a Rollei.¹³⁹

Por volta de 1953 colocar-se-á atrás da câmara fotográfica e virá reflectido pelo espelho em que a Rollei, o seu verdadeiro *companion de route*¹⁴⁰ como dirá mais tarde, aparecerá em primeiro plano, dando a imagem precisa de toda uma postura necessária para fotografar com este tipo de máquina. O rosto ficará parcialmente escondido, optando espreitar pelo visor directo, em detrimento do ecrã de vidro característico deste tipo de máquina, observando-se por isso em tamanho natural, directamente no espelho sem qualquer vidro a mediar. Esta noção é de salientar pois indica uma genuína destreza de manuseamento do aparelho, a que se junta o posicionamento quase entrecruzado da mão esquerda que segura o aparelho e a direita que regula e dispara — a máquina como prolongamento do braço. Mostra-se nesta fotografia o próprio acto instantâneo de pressionar o disparador, num ambiente de casa de banho em tronco nu.¹⁴¹

Registe-se ainda um absorvente e substancialmente rico registo produzido pelo reflexo da imagem em duas bolas de natal espelhadas e pousadas num cesto de verga. Uma natureza morta aparente requer uma observação pormenorizada, a tal ponto de alcançar uma visão de 360° do espaço em redor. A proximidade dos espelhos curvos

¹³⁹ Palla, Victor. “Foto-biografia”. Texto manuscrito e não publicado datado de Abril de 1994. Espólio Victor Palla.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Ver ficha de obra n.º N9_a19, parte II da Tese.

oferece praticamente uma visão estereoscópica dominada pela posição do fotógrafo que espreita agora de cima para o ecrã de vidro horizontal da Rollei assente num tripé de madeira. Uma mão segura o cabo disparador e a outra lança-se para a frente como que a tactear o espaço tornando-se próxima e desmesurada na deformação do espelho, aliás dos espelhos, sendo por isso duas mãos. Acidentalmente ou não, as bolas darão origem a um recíproco reflexo, numa multiplicação quase infinita de imagens (tanto quanto a definição fotográfica e espacial consegue dar) numa alternância entre lado esquerdo e direito permitindo identificar o fotógrafo repetido oito vezes, desaparecendo gradualmente de dimensão e definição até ao ponto onde as bolas tocam entre si¹⁴².

Trata-se de um auto-retrato “espacial”, onde a dinâmica da visão é expandida, e porque é o espaço criado pelo arquitecto. A sua sala da moradia-manifesto mostra as cadeiras que povoam uma estética moderna, as estantes com os livros que marcam uma certa cultura, um vão que recorta uma luz, uma maneira de estar e uma forma de ser. Da mesma forma, as casas autoretratam os seus habitantes. A casa é um todo auto-revisional diante do que rodeia qualquer pessoa.

A auto revisão ou reflexo do eu assinala um momento de intimidade com duplo sentido; de, e com o próprio - cariz emocional e introspectivo; por outro lado, a sós com a sua presença física, mas na iminência do surgimento do outro eu. E enquanto esta dialéctica funciona simplesmente com o espelho, o retratar-se carece de uma atitude consciente desse aparecimento como forma de registo, portanto sabendo usar o material registador. Neste limiar aparece a dimensão exterior do que o auto-retratante poderá querer influir, aspectos mais físicos ou emocionais de si, ou o espectro mais alargado da sua condição humana. A validação da imagem por este, disporá finalmente a terceiros uma ou mais interpretações.

Neste período de experimentação fotográfica há claramente uma vontade de afirmação como fotógrafo. Salienta-se uma dimensão de auto-posicionamento crítico perante a sociedade e a vida.

A partir de Janeiro de 1953, Victor Palla terá uma rubrica na Revista *Eva*, intitulada «Conselheiro Nacional e Universal da Mulher Moderna», expondo em discurso directo assuntos correntes que se encontrariam normalmente numa revista destinada a mulheres: conselhos sobre o casamento, saúde, regras da sociedade e

¹⁴² Ver ficha de obra n.º N9_a20, parte II da Tese.

questões das leitoras. O tom humorístico irá desmontar aspectos padronizados e correntes da cultura portuguesa marcadamente da época, transpondo-os para o irreal em histórias incongruentes e por uma imaginativa disposição de palavras. Carregado de erudição, com referências históricas, linguísticas e filosóficas, estas serão muitas vezes inventadas e colocadas num discurso entre realidade e ficção, confundindo porventura o leitor, dando respostas a leitoras criadas originando um efeito de surpresa. A fusão de uma certa agudeza de espírito com a capacidade de ver para além do óbvio irá caracterizar este tipo de humor, assunto caro para Victor Palla e seu irmão José Palla e Carmo que iniciarão uma antologia de Humor Moderno, não publicada e entre os dois exploraram e refinaram pertinazmente um espaço humorístico próprio, fruto da sua educação, do lastro cultural, da expressão de inteligência e influência mútua. Este facto caracterizará desde cedo as suas personalidades com desenvolvimentos naturalmente diferentes, se bem que muito próximos. O que lhes interessava era sobretudo o “nonsense”, espaço de crítica social, revelando as contradições e faltas de coerência da sociedade contemporânea e ao mesmo tempo a revisão geral dos problemas humanos.

O humor anuncia de imediato uma relação do próprio com o receptor, significando simultaneamente a consciência do que o autor pensa de si mesmo. Esta auto-consciência é o espaço mínimo necessário para uma auto-crítica ou mesmo uma auto-caricatura.

Os artigos de *O Conselheiro*¹⁴³ serão introduzidos por um cabeçalho com o título da rubrica, destapando o seu autor por via de uma ilustração estilizada, diferente em cada rubrica. E, embora os artigos nunca venham assinados, esta imagem de si assumirá uma visão auto-caricatural através das características que o tornam identificável: o nariz convexo ganhará proeminência sobre toda a estrutura facial, onde assentarão os óculos redondos de hastes finas, o bigode pontuará um desenho sem boca e ainda o laço que encimará o fato. Estas particularidades serão o atributo para a construção da sua própria imagem, que vinha sendo influenciado por um certo posicionamento moderno, sobretudo por Le Corbusier em tudo o que este representava. Victor Palla adoptará uma combinação de símbolos para cultivar a sua própria imagem diante de uma sociedade onde o laço não era comum salvo em ocasiões especiais, os óculos e o bigode. Se antes tínhamos visto a construção da sua

¹⁴³ Ver ficha de obra n.º N9_a21 a 29, parte II da Tese.

visão como artista e depois fotógrafo, encontramos agora a afirmação de uma imagem de marca, a do arquitecto, fazendo culto dela durante pelo menos vinte anos. De 1953 até 1965 não figuram porém, quaisquer auto-retratos que nos dêem esta ideia, é somente no *Conselheiro* que teremos a representação até exacerbada deste reflexo, revelando uma consciência da sua imagem pública, aliada à sua reputação, mas no entanto escondida sem assinatura. Desde os primeiros quadros e auto-retratos que assinará suas obras; «victor palla» ou simplesmente «palla» e em livros impressos predominará a assinatura expositiva tipográfica «v. palla».

Durante uma boa parte dos anos 50 não desenhará ou pintará como prática artística, o desenho servir-lhe-á a prática de arquitecto e de gráfico e será depois da retoma do desenho, a partir de 1961, que se encontrarão novas representações de si. Uma nova série de auto-retratos acompanhará as explorações ao nível da técnica e dos materiais. E, embora se encontrem os óculos, o bigode e o laço, as preocupações parecem agora recair não para a aparência segundo um público, mas para um carácter de expressividade do próprio, enquanto desenho num registo obtido com determinado material e técnica. São desenhos grandes e não pinturas que colocam a nu a imagem tal e qual, enquanto transladação do eu real, a disposição e estado de espírito, a luz, e o material que está à mão: o carvão, pastel de óleo, pastel seco, têmpera ou caneta de feltro. Descobre-se no homem a maturidade própria dos quarenta, circunspecto e grave.

O acto de fazer tornar-se-á em necessidade premente, os anos 70 e 80 revelam desenhos em folhas de blocos ou de uma qualquer natureza, em representações realistas, só da face ou cabeça, onde a força reside na actividade veloz e sucinta de um momento, mas, depois de feito será colocado em pastas ou gavetas, tornando-lhe obsoleta qualquer operação posterior. São representações de si para si, as obras não vêm assinadas na sua maior parte, no entanto, serão sempre datadas. Os óculos e o bigode permanecem como os elementos constantes de todas as séries desta fase, despindo-se de qualquer outra indumentária, mesmo do laço que tanto o tinha caracterizado.

Nos anos 90, vemo-lo retratar-se, de corpo inteiro, como quem tira uma fotografia instantânea com o bloco e caneta em punho no acto do desenho, colarinhos longos e abertos expõem toda a informalidade assim como a grafite rápida sem cerimónia carrega, marca e alivia num processo quase automático de

autoconhecimento. Chega a retratar-se sem óculos num domingo em Setembro de 1995 no seu último desenho auto-retrato, em que manifesta finalmente uma expressão carregada de sofrimento¹⁴⁴. Victor Palla vinha sofrendo desde os anos 60 de uma tuberculose óssea conhecida como *Mal de Pott*, provocando fracturas com muita facilidade; espondilose e espondilartrose cervicais iriam reduzir-lhe progressivamente a locomoção. Sobretudo após ter sido atropelado em 1994 e tendo permanecido vários meses internado após uma prótese à perna, o que muito o condicionará fisicamente. Este auto-retrato é não só o reflexo disso, mas também da força que mostrará para o regresso a uma vida normal, de trabalho – voltar a desenhar-se terá sido um acto de conquista da sua condição de sobrevivente. Em 1998 escreve-nos fazendo o ponto da situação:

Estou muito melhor — já ando por aí, em casa sem bengalas e muito rapidamente, na rua acompanhado porque estou proibido de sair (e cair) sozinho, e em plena posse das poucas faculdades com que fui do tudo ao nascer. Tenho 76, a vida é curta, e o que eu quero é trabalhar e produzir em vez de semear em águas passadas e mornas a cheirar a muitos moinhos já moídos (...) Tenho tanto p’ra fazer! Até estudar com esta idade, só com uma nova vida, como disse o Versace. Mas se eu pensar que ainda posso viver mais cinco anos, eis essa nova vida.¹⁴⁵

Viverá mais oito anos preenchidos em ocupações várias: fará o design gráfico para o livro *Pescadores de Macua*; vários escritos, entre eles um conto não publicado; adquirirá um apartamento em Campo de Ourique, desenhará o projecto, acompanhará a obra, mudando-se em 2002; conhecerá dois bisnetos e uma bisneta. Receberá o Prémio Nacional de Fotografia em 1998. Fará ainda a sua última exposição, em 2000 intitulada “A Casa” no Centre Culturel Gulbenkian em Paris com uma revisitação de fotografias dos anos 50; orientará a montagem com registos fotográficos e inaugurará com casa cheia e amigos residentes em Paris: Gérard Castello Lopes¹⁴⁶, Jacqueline e

¹⁴⁴ Ver ficha de obra n.º N9_a61 e N9_a62, parte II da Tese.

¹⁴⁵ Carta manuscrita de Victor Palla ao autor da Tese, 1998.

¹⁴⁶ Gérard Castello Lopes (1925-2011), fotógrafo, crítico e distribuidor de cinema. Licenciado em Economia, dedicou a sua vida ao cinema e à fotografia. Herdeiro e gerente da distribuidora Castello-Lopes, fundada pelo seu pai, foi também assistente de realização e assistente de produção e realização de filmes. Fotógrafo a partir de 1956 desenvolveu a sua criação de forma autodidacta,

Dimas Macedo¹⁴⁷ e Lisa Santos¹⁴⁸, de entre outros. Instalados no Hotel Keppler, acompanhávamo-lo nos constantes e curtos trajectos ao lugar da exposição, contudo a certa altura deixámo-lo a sós. Chegados a Lisboa e revelado o rolo, compartilhará aquele momento solitário — no hotel, será perante uma pequena máquina automática de rolo que se fará retratar; uma luz trémula e amarelada caracterizará o ambiente entre uma padieira de porta e o fundo escuro do corredor posicionando-se no canto inferior; o mesmo ar grave que nos habituou com o bigode em arco que esconde a boca, cabelo agora branco, sempre forte, liso e penteado — tinha sido enfim, o dia depois da inauguração, 19 de Janeiro, dia em que terá feito uma revisão de si, como fotógrafo, depois da aclamação da véspera, mas presumivelmente uma revisão do todo, da sua vida e obra — momento que aproveitou para realizar o seu último auto-retrato¹⁴⁹.

De Rembrandt a Van Gogh o que permanece é o registo da mutação do eu, a forma como cada qual se vai observando ao longo do tempo. Essas mudanças, da técnica, do traço e da expressão são as do próprio autor que se auto sacraliza. O acto do auto-retrato pertencendo sempre a um domínio íntimo, pelo menos enquanto é realizado, significará a cristalização dum momento no tempo, para uma exploração e projecção do próprio, reflectindo uma aparência física imediata, e revelando muitas vezes o carácter da personalidade, não escondendo o lado mais interior da psique. Enquanto Rembrandt ou Van Gogh nos mostram as suas personalidades complexas através da multiplicidade de estudos, Frida Kahlo usa a sua representação como uma terapia da sua condição de mutabilidade inesperada. As suas representações sucessivas permitem uma leitura narrativa autobiográfica, de um certo período no caso de Van Gogh ou de um longo tempo no caso de Rembrandt e Frida Kahlo,

seguindo os ensinamentos de Henri Cartier-Bresson. Aprendeu os fundamentos técnicos da fotografia através de revistas e livros estrangeiros da especialidade. Realizou dezenas de exposições individuais, antes e depois do 25 de Abril de 1974 e participou em diversas exposições colectivas, tanto em Portugal como no estrangeiro, mas foi apenas em 1982 que se relançou como fotógrafo, através de uma mostra retrospectiva.

¹⁴⁷ Dimas Conceição Macedo (1928-2009), escultor e pintor. Radicou-se em Paris em 1956. Foi em França que as suas obras obtiveram maior destaque, podendo ser observados alguns destes trabalhos no Museu de Bourg-en-Bresse na região dos Alpes.

¹⁴⁸ Lisa Santos (1949) nasceu no Porto onde frequentou a ESBAP. Radicou-se em Paris, onde vive e trabalha. Começou a expor colectivamente, em 1975, no Museu Nacional de Arte Antiga, depois numa colectiva em Paris, numa mostra promovida pela F. C. G. Seguem-se várias participações em colectivas na Suécia, Brasília, Paris, Copenhaga, Lisboa.

¹⁴⁹ Ver ficha de obra n.º N9_a63, parte II da Tese.

constituindo-se sempre como uma prática artística que situa o autor consigo próprio e com a sociedade que o rodeia.

Havendo produzido cerca de sessenta imagens de si, atravessando todas as décadas de 1943 a 2000, Victor Palla usou este meio para testar e acompanhar novas técnicas e linguagens; estudou-se a si física e emocionalmente; afirmou a sua personalidade artística ao longo do tempo deixando transparecer outros aspectos do seu carácter. Fê-lo em determinado período cuidando da sua imagem pública, da sua representação social, mais tarde fê-lo sobretudo para si; quase sempre em momentos a sós, de revisão do próprio. Cultivou sempre a sua própria imagem com preocupação de uma ideia de si. Alguns destes seus auto-retratos têm vindo a lume, a maioria repousará à espera de outras análises.

Victor Palla virá a falecer a 29 de Abril de 2006, com 84 anos, vítima de doença pulmonar associada a outras complicações anteriores, nomeadamente a epilepsia. Até ao fim quis preservar a imagem exterior que os amigos traziam dele, talvez por isso nos últimos anos tenha preferido não receber visitas.

1.3 O atelier Bento d'Almeida e Victor Palla

Joaquim Bento d'Almeida e Victor Palla haviam-se conhecido por volta de 1944, quando ambos trabalhavam no *atelier* do arquitecto Artur Andrade no Porto. Joaquim Bento d'Almeida iniciará o seu trabalho como arquitecto em parceria com João Garizo do Carmo em Lisboa, provavelmente em 1945. Em Janeiro do ano seguinte Victor Palla receberá uma carta de Garizo do Carmo dando conta que andam *às voltas com os concursos*, pedindo que passasse no *atelier*. Victor Palla iniciará a sua colaboração com ambos ganhando à hora e logo a seguir por percentagem dos honorários de projecto. Participará em dois projectos antes de Garizo do Carmo deixar Portugal rumo a Moçambique onde permanecerá uma série de anos. A partir de 1947 Bento d'Almeida e Victor Palla passarão a trabalhar em sociedade. Embora nos anos 40 o trabalho em parceria fosse comum, isto é, vários arquitectos contribuindo para o mesmo projecto, já o trabalho em equipa, assinado em co-autoria não parece tão óbvio e estamos em crer que Victor Palla e Bento d'Almeida terão sido em Portugal uma das

primeiras equipas assinando em co-autoria¹⁵⁰, constituindo-se como uma das duplas mais duradouras, assegurando uma produção arquitectónica ao longo de 25 anos.

Nesta altura ainda não tinham as teses de CODA, pelo que não poderiam assinar os seus projectos. Victor Palla diz-nos que iam ter com o Professor Carlos Ramos que mostrava plena confiança e até orgulho em fazê-lo. O *atelier* situava-se inicialmente num interior de um quarteirão de Campo de Ourique, comumente designado de “Pátio dos Artistas”, na Rua Coelho da Rocha n.º 69, onde Cristino da Silva tinha projectado em 1944 um conjunto de *ateliers* todos idênticos com grandes envidraçados a norte e duplo pé direito¹⁵¹. Conviviam num ambiente profícuo com vários artistas e arquitectos que ali trabalhavam: arquitecto António Lino¹⁵², arquitecto Cottinelli Telmo¹⁵³, engenheiro Lobato¹⁵⁴, escultor Leopoldo de Almeida, escultor Pedro Anjos Teixeira, escultor António Duarte¹⁵⁵, escultor João Fragoso¹⁵⁶, pintor Domingos Rebelo¹⁵⁷, pintor João Reis¹⁵⁸, de entre outros cuja informação não conseguimos obter.

Desta proximidade surgem relações profissionais de parceria: com João Fragoso, obtém o 2.º prémio no concurso para o monumento a Diogo Cão, em

¹⁵⁰ Arménio Losa e Cassiano Barbosa de 1945 a 1957 e José Carlos Loureiro e Luís Pádua Ramos a partir de 1960.

¹⁵¹ O terreno pertencia a Jaime Gonçalves que propôs à C.M.L. o aproveitamento daquele vazio urbano.

¹⁵² De entre outros, projectou o Cristo-Rei (1959), o edifício do Espelho de Água para a EMP (1940) e a Igreja de São João de Deus, na Praça de Londres, em 1953.

¹⁵³ José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948) foi um personagem multifacetado: arquitecto, ilustrador, cineasta, gráfico e inventor de Histórias. Das suas obras de arquitectura destacam-se o Pavilhão de Honra da Exposição do Rio de Janeiro em 1922 e o Pavilhão de Portugal na Exposição de Sevilha de 1929 ou a cidade Univesitária de Coimbra. Em 1940 é designado para arquitecto-chefe da Exposição do Mundo Português e depois arquitecto adjunto da C.P.. Foi director da Revista *Arquitectos*. No cinema realizou *A Canção de Lisboa*, *Via*, *Máquinas e Maquinistas* e *Obras de Arte*. Foi também um dos pioneiros da banda desenhada em Portugal. Cfr. Martins, João Paulo do Rosário. *Cottinelli Telmo (1897-1948): a obra do arquitecto*. [s.n.], 1995. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹⁵⁴ Com um papel determinante na revisão do plano de Lisboa integrado no Gabinete Técnico da CML.

¹⁵⁵ António Duarte (1912-1998) foi discípulo de Simões de Almeida (sobrinho). Distinguido com inúmeros prémios de escultura e desenho no país e no estrangeiro no decorrer dos anos 40 e 50 do século XX. Participou na XXV Bienal de Veneza, nas Bienais de São Paulo em 1951 e 1953, e na Bienal Hispano-Americana de Barcelona em 1955. Na sua terra natal, Caldas da Rainha, consagrando a sua obra, foi inaugurado em 1985 o Museu Atelier António Duarte.

¹⁵⁶ João Fragoso (1913-2000) escultor e artista plástico. Desenhador, aquarelista, ceramista e medalhista. Foi vice-presidente da SNBA. Deixou um valioso património artístico, com destaque para o Atelier-Museu João Fragoso, nas Caldas da Rainha.

¹⁵⁷ Domingos Rebelo (1891-1975). Pintor pouco conhecido, que conviveu com Amadeu de Sousa Cardoso, Santa Rita, Dórdio Gomes, Eduardo Viana e outros. Pintou os frescos da Igreja de São João de Deus em Lisboa.

¹⁵⁸ João Reis (1899-1982) filho do pintor Carlos Reis.

Angola¹⁵⁹, com Leopoldo de Almeida, ganha o 1º prémio no concurso para o monumento a Eça de Queirós, na Póvoa de Varzim¹⁶⁰, e com Cottinelli Telmo irá existir uma entreajuda — sabemos do caso para o concurso do hotel no Gerês, em que Cottinelli Telmo esteve a ajudar, a aguarelar naqueles últimos momentos antes da entrega, e também existem registos fotográficos de Victor Palla no *atelier* de Cottinelli a pintar uma maquete¹⁶¹. O arquitecto José Paulo Nunes de Oliveira relatará:

Eu comecei a trabalhar com o Cottinelli Telmo, estive lá uma temporada relativamente pequena, depois o trabalho acabou e ele disse – olhe, há aqui uns rapazes com muito interesse, que seriam bons para si, e assim fui lá parar .¹⁶²

Vários foram os arquitectos que passaram pelo *atelier* Victor Palla/Bento d’Almeida: Manuel Barreira¹⁶³, José Sommer Ribeiro¹⁶⁴, Rogério Buridant Martins¹⁶⁵, José Carlos Alves Ferreira¹⁶⁶, José Paulo Nunes de Oliveira¹⁶⁷ e Thébar Rodrigues Frederico.

Esta geração de arquitectos sucedia progressivamente aos da geração da Exposição do Mundo Português de 1940, que terá tido indubitavelmente uma influência sobretudo crítica nesta nova geração. A Exposição de 1940 dará trabalho a inúmeros arquitectos e artistas, laborando em conjunto, mas com a plena consciência

¹⁵⁹ Publicado na Revista *Arquitectura* n.º 23-24, Maio-Junho de 1948.

¹⁶⁰ Projecto de 1950 e inauguração em 1951.

¹⁶¹ Tratava-se da maquete para um monumento a Duarte Pacheco para Loulé datado de 1948, e não construído.

¹⁶² Depoimento do arquitecto José Paulo Nunes de Oliveira ao autor da Tese, 4 de Julho de 2006.

¹⁶³ Manuel Barreira (1920-?). Partilhou atelier com Victor Palla e Bento d’Almeida onde colaboraram na edição da revista *Arquitectura* e onde realizou o seu projecto para a escola primária do Alto dos Moinhos. Depois ingressou na Câmara Municipal de Lisboa como técnico.

¹⁶⁴ José Sommer Ribeiro (1924-2006), arquitecto português. Esteve ligado ao projecto arquitectónico da sede e museu da Fundação Calouste Gulbenkian, tornando-se em 1969 o seu Director dos Serviços de Exposições e Museografia e Director do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão em 1981. Cargo que abandonou em 1993, para a pedido de Vieira da Silva ser o primeiro Director da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. Foi também um arquitecto de várias exposições, contando com organização de centenas de exposições em Portugal e no estrangeiro.

¹⁶⁵ Rogério Buridant Martins (1920-1997). Não se conseguiram obter quaisquer dados biográficos.

¹⁶⁶ José Carlos Alves Ferreira (1929-2010). Entra para a EBAL em 1949 e inicia colaboração com Bento d’Almeida e Palla em 1953. Colaborou também com o Arq. Rodrigues Lima e ainda com o Arq. Vieira da Fonseca. Trabalhou na revista *Binário* com os irmãos Taíña. Depois do 25 de Abril colabora com projectos para Amadeu Dias, ex-proprietário do Pique-Nique e Noite e Dia.

¹⁶⁷ José Paulo Nunes de Oliveira (1922). Diplomado pela EBAL, passa a trabalhar com Cottinelli Telmo e de seguida com Bento d’Almeida e Victor Palla. Trabalhou posteriormente na Câmara Municipal de Almada e também com Sommer Ribeiro na FCG.

do seguimento de uma linha estética moldada pelo regime, mais propriamente por Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas e presidente do município lisboeta. A partir desta altura e quase em simultâneo com a Exposição de Arquitectura Alemã, (como vimos aconselhada por Cristino da Silva à nova geração enquanto estudantes) Duarte Pacheco, aderirá definitivamente ao partido estético, impondo as suas ideias e mudando a arquitectura portuguesa ao longo desta década, tendo ficado ligada à ideia de tradição num *sentido superficial da História*¹⁶⁸ e de império *bem de acordo com as pompas de uma arte nacionalista grandiosa e falsa*. Porém, vários acontecimentos a partir do fim da guerra mostraram a existência de uma resistência ao regime, manifestada igualmente por uma oposição estética quer ao academismo lisboeta quer ao pseudomodernismo de Duarte Pacheco. Coube a artistas e arquitectos o papel fulcral, não menor que os intelectuais e escritores, uma posição fortemente enérgica de renovação das artes e da arquitectura no contexto de discussão e reflexão da condição da arquitectura e sociedade. Logo em 1946 com o aparecimento das EGAP e no ano seguinte com o rejuvenescimento da Revista *Arquitectura* dinamizado por Francisco Keil do Amaral.

É, porém, na realização do I Congresso Nacional de Arquitectura no IST, em Maio de 1948, que sairão as premissas fundamentais para as décadas seguintes. Uma nova geração de arquitectos terá voz activa no congresso — por acção do ainda estudante José Borrego e de outros jovens arquitectos, consegue, através do apoio dos colegas mais velhos, que, tanto finalistas como arquitectos não diplomados, pudessem participar no congresso, inclusivamente com comunicações, todavia não logrando votar nas conclusões. É deste modo que Bento d'Almeida, Francisco Blasco Gonçalves, Manuel Taíña, Manuel Alzina de Meneses, entre outros, ainda sem diplomas de arquitecto surgem inscritos no congresso.

Foi o início de um novo período da arquitectura portuguesa, - período de luta que os movimentos neo-realistas e surrealistas assinaram igualmente no campo da pintura e que correspondia a uma contestação política directa, em 1945 como em 1949.¹⁶⁹

¹⁶⁸ França, José-Augusto. “Arquitectura do Estado Novo – 1930-1948”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano III, 4.ª Série, n.º 142, Julho de 1981, p. 19.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 19.

Os representantes deste novo tempo, eram nascidos entre a primeira e a segunda década do século, sendo que à data de 1948 se encontram entre os 20 e 30 anos de idade. Entende-se assim o vigor de uma geração que vê a possibilidade de contrariar o ritmo das décadas de 30 e 40, manifestando-se com obras de diferentes índoles em oposição às obras do Estado Novo. Paralelamente ao congresso e a competir com este será inaugurada no IST a exposição dos «15 Anos de Obras Públicas»¹⁷⁰ do regime. Mas não haveria hipótese, discutia-se no congresso a “Arquitectura no Plano Nacional” e “O Problema Português da Habitação”. Segundo Margarida Acciaiuoli, a interpelação dos dois temas foi crucial para os arquitectos:

(...) representou uma primeira tentativa de reflexão directa sobre a prática arquitectónica e urbanística do país, com referência central a Lisboa, condenando formalmente o ‘portuguesismo’ da obra de arquitectura; incitando à necessária correcção dos conceitos de ‘tradição’ e ‘regionalismo’.¹⁷¹

A cartilha fundamental para esta reflexão tinha sido escrita por Fernando Távora, onde criticava a *Casa Portuguesa*, conceito falso que não se coadunava com a realidade portuguesa, apontando caminhos para o *florescimento de uma arquitectura portuguesa viva [...] híbrida que tanto deve ser moderna como enraizada nas tradições da cultura em que se insere*¹⁷² evidenciando a preocupação da integração dos valores regionais e ambientais. João Correia Rebelo¹⁷³, arquitecto dos Açores, publicará dois manifestos, o primeiro contra a ideia de se *consentir que nos dias de hoje lhe dêem a arquitectura do tempo de Marquês de Pombal*¹⁷⁴, o segundo, de forma graficamente atraente e de linguagem simples, parece querer informar o comum cidadão sobre os conceitos acerca de uma arquitectura genuína, e em contraponto de um falso regionalismo estilístico. Esta nova geração de arquitectos terá um papel

¹⁷⁰ Inaugurada a 28 de Maio, Cf. Fotografias da exposição em *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Sociedade editora Frace, Lda. Lisboa: Março-Abril 1952, Ano XX, 3.ª Série, n.º 150, pp. 23-24.

¹⁷¹ Brito, Margarida Acciaiuoli de. *Os anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes*. [s.n.], 1991. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.375.

¹⁷² Távora, Fernando. *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de arquitectura, n.º 1. Lisboa: 1947.

¹⁷³ João Correia Rebelo (1923-2006), filho do pintor Domingos Rebelo, destacou-se pela introdução dos valores modernos na arquitectura açoriana e pelos panfletos contestatários dos anos 50. A sua obra encontra-se pouco estudada, merecendo uma atenção especial dentro do contexto nacional.

¹⁷⁴ Rebelo, João Correia. *Esta Arquitectura Não É*. Desdobrável editado pelo autor, 1953.

muito importante de ruptura com o instituído e logo depois, serão capazes de fazer uma auto-revisão. Ana Tostões refere que caber-lhes-á:

uma atitude conciliatória entre a Carta de Atenas e o Estilo Internacional e a mais profunda tradição da arquitectura rural que traduz a necessidade cultural de aceitar o Movimento Moderno, mas também de respeitar as raízes do regionalismo como factor contrário ao nacionalismo fascizante¹⁷⁵.

1.3.1 Para a construção de uma identidade moderna na imprensa portuguesa

Na senda da promoção de uma arquitectura que visava novos valores, os do Movimento Moderno, assinalaremos o papel decisivo de Bento d'Almeida e Victor Palla na nomeação desta expressão através da edição de periódicos da época, atravessando alguns momentos que se evidenciaram marcantes, desde artigos a desenhos, passando pela própria imagem das revistas.

Na tabela (ver Tabela 5. Periódicos portugueses com publicação de arquitectura) apresenta-se a cronologia de periódicos de arquitectura e análogos que, publicando arquitectura, não serão necessariamente revistas da especialidade — havendo balizado o período compreendido entre 1945 e 1956, uma vez que a partir desta última data será lançado o Inquérito à Arquitectura Popular e todo o processo do Moderno terá a sua revisão crítica instaurada pelos próprios arquitectos.

¹⁷⁵ Tostões, Ana. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. Porto: FAUP Publicações, 1997, p. 40.

	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Revista Técnica (IST)	A														
Página de Arte do jornal A Tarde															
Arquitectura P. Ceramica e Edificação							C								
Revista Arquitectura				B				C							
Revista Eva															
Revista Binário															
Revista Atrium															

	4ª Série Organização editorial e gráfica por Victor Palla / Bento d'Almeida
	2ª Série Organização editorial e gráfica por Manuel Barreira, Bento d'Almeida e Victor Palla - do n.º 25 ao n.º 55-56.
A	Publicação da Carta de Atenas
B	Publicação da Carta de Atenas
C	Unidade de Habitação em Marselha - Le Corbusier

Tabela 5. Periódicos portugueses com publicação de arquitectura

Da análise deste esquema será possível verificar que até 1957 só existiam duas revistas especializadas em arquitectura, a revista *Arquitectura* e a *Arquitectura, Cerâmica e Edificação*. Ambas tinham uma tradição desde os anos 20, embora com séries diferenciadas. Só em 1958 aparecerá a *Binário* e no ano seguinte a *Atrium*. Por outro lado assinalamos a revista *Técnica* com pontuais ligações à arquitectura, a revista *Eva* pelo seu papel de divulgação de uma arquitectura de cariz moderno e por último o jornal *A Tarde* por nele se haverem manifestado os princípios do “Funcionalismo”. Começemos por este.

1.3.1.1 Página de “Arte” do Jornal *A Tarde*

Já tivemos oportunidade de sublinhar o aparecimento em 1945 da página de Arte do jornal *A Tarde* pela geração de estudantes do Porto dentro de uma nova postura estético-política.

Será essa mesma consciência do espírito Moderno que oferecerá alguns contributos ao nível da arquitectura. Um desenho à mão levantada de Le Corbusier representando um esquema em corte da exposição da habitação ao sol e ao verde e ruas elevadas para os automóveis, ilustrará as premissas para a Cidade Radiosa (1935). O texto de Le Corbusier determinava as premissas do novo espírito em arquitectura, na resposta às novas necessidades humanas e ao *contacto assíduo com o*

*mundo da indústria*¹⁷⁶. Alfredo Ângelo de Magalhães¹⁷⁷ lamentará a absoluta ausência em Portugal de exemplos da *arquitectura d'hoje*, apelando a uma *Arquitectura Viva*¹⁷⁸, feita de forma universal e humanista, empregando novos materiais e novas técnicas, acompanhando a “civilização maquinista”. Proporá uma revolução pedagógica para desfazer equívocos acerca da confusão que reinava deste entendimento e apelará por fim a casas para todos como missão da nova geração de arquitectos. Já o texto de J. M. Richards¹⁷⁹ esclarecerá o “Funcionalismo” como doutrina que apela ao útil na mobilização dos conhecimentos de engenharia e na utilização dos materiais para esta nova arquitectura, ponto de convergência das artes e com ideais sociais que se traduzem numa prioridade do planeamento urbano de forma racional até à escala da habitação. O autor ilustrava este artigo com desenhos do sanatório de Paimio (1929-32) de Alvar Aalto e com o interior da vila Savoye (1928-29). Le Corbusier enunciará o postulado funcionalista nos CIAM em 1933 de que resultará a Carta de Atenas apenas publicada dez anos depois, altura a partir da qual o seu ideal funcionalista da cidade-jardim virá a dar frutos. Em Portugal será traduzida por Nuno Teotónio Pereira e Costa Martins nos seus postulados principais e publicada na revista *Técnica* em 1944¹⁸⁰.

A página de Arte do jornal *A Tarde* irá confeccionar em grande medida o manifesto neo-realista nas artes plásticas, aspecto que será abordado adiante. Contudo, a sua contribuição para um pensamento actual da arquitectura pelos mesmos jovens doutrinários afigura-se essencial no manifesto desta geração.

¹⁷⁶ Corbusier, Le. “A Casa dos Homens”. Página de Arte do jornal *A Tarde*, n.º 6. 16-6-1945, pp. 7.

¹⁷⁷ Alfredo Ângelo de Magalhães (1919-1988) arquitecto e político português. Foi autor de numerosos projectos de construção de hotéis, estalagens, moradias e instalações industriais. Na sua obra destacam-se o Complexo de Ofir e o projecto do novo Casino de Espinho. Opositor do Estado Novo, participou activamente nas campanhas eleitorais de Norton de Matos e de Humberto Delgado, de quem foi colaborador próximo.

¹⁷⁸ Magalhães, Alfredo Ângelo. “A Arquitectura de Hoje Tem de Ser Uma Arquitectura Viva”. Página de Arte do jornal *A Tarde*, n.º 2. 16-6-1945, pp. 3-6.

¹⁷⁹ James Maude Richards (1907-1992), arquitecto e crítico de arquitectura na revista *Architectural Review* de 1937 a 1971. Escreveu vários livros dos quais se destacam: *Introduction to Modern Architecture* (1940), *Eight Hundred Years of Finnish Architecture* (1978) e *Memoirs of an Unjust Fella* (1980).

¹⁸⁰ *Técnica*, Revista de Engenharia dos alunos do IST, Maio de 1944, n.º 147.

1.3.1.2 Revista *Arquitectura*

A *Arquitectura*, revista de arte e construção será o principal veículo para a reflexão da arquitectura do Movimento Moderno. A revista existirá desde 1927, surgindo a 2ª série em Fevereiro de 1946¹⁸¹ apresentando o panorama arquitectónico do “português suave”, evidenciado por várias obras do arquitecto João Simões (1908-1993), entre outros. Incluirá também várias representações geométricas de elementos de arquitectura numa perspectiva sem grande consequência e definirá a arquitectura moderna como sendo uma arquitectura *desenvolvida depois da Arte Nova até à actualidade, caracterizada pela sobriedade de linhas, saliências rectilíneas e algumas vezes por ausência de telhado que é substituído por terraço*¹⁸². Esta obsoleta e parca definição dá-nos a aparência do estado em que se encontrava a equipa editorial, explicada também por uma imagem gráfica muito pouco actualizada.

A partir do n.º 13, denota-se uma diferenciação dos conteúdos apresentados num registo cada vez mais actualizado, apresentando projectos como o plano de urbanização da Costa da Caparica e uma moradia de Keil do Amaral. Julgamos que será a partir deste número que Keil terá uma influência editorial, embora não expresso na ficha técnica. No número seguinte publicará o seu artigo basilar *Uma Iniciativa Necessária*¹⁸³, propondo um levantamento de campo da arquitectura popular, tradicional, genuína na sua relação com o meio e com os materiais. Este levantamento de campo de norte a sul do País ao encontro da realidade cultural será delineado no seguimento do Congresso, com apoio do Sindicato dos Arquitectos e de Keil, que entretanto será eleito presidente. Keil publicará ainda uma série de artigos intitulados *Maleitas da Arquitectura Nacional*, série de reflexões críticas acerca da profissão e da postura do arquitecto. Um concurso para uma casa de férias assinalará a sua nova fase de publicação, como é apresentado na revista *Arquitectura* em 1947:

(...) contribuindo para reavivar a prática tão salutar de escolher os projectos por meio de concurso, e o de incitar os novos arquitectos a serem realmente novos e realmente arquitectos, defendendo-se das

¹⁸¹ Cujo proprietário era F. Pereira da Costa – desconhecemos quaisquer dados biográficos do mesmo.

¹⁸² Costa, F. Pereira da. “Dicionário de Arquitectura e Construção Civil”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XIX, Julho de 1946, n.º 6, 2ª série, p.142.

¹⁸³ Amaral, Keil do. “Uma Iniciativa Necessária”. *Arquitectura*. Lisboa: Abril 1947, Ano XX 2.ª Série, n.º 14, pp. 12-13.

solicitações de uma arquitectura fácil e sem elevação, embora do agrado de certa gente portuguesa.¹⁸⁴

Pelo tom destas palavras adivinhava-se um júri que iria acolher propostas de gosto moderno, sendo composto por Antero Ferreira, Paulo Cunha, Carlos Ramos e Pedro Cid. De entre as 17 propostas a concurso, coube o 1.º lugar a João Andresen, o 2.º lugar a Victor Palla, *ex aequo* com os arquitectos Manuel Rodrigues e António Machado¹⁸⁵. Bento d'Almeida também participará, mas será a publicação do seu projecto para umas termas que marcará o início de projectos de carácter moderno a serem publicados na revista *Arquitectura*. No número seguinte (n.º 19 Jan. 48), a mudança da capa e de formato ligeiramente maior revelará enfim a vontade de mudança, expressa aliás no editorial e também nos conteúdos. Desconhece-se a autoria da capa, mas indicará uma preocupação na disposição plana dos elementos, da colocação do *lettering* e do desenho que nela figura: uma habitação de cobertura plana e grande envidraçado em confronto com o sol e com a natureza. As capas manter-se-ão com o mesmo desenho com simples variações cromáticas. Supomos que Bento d'Almeida e Victor Palla poderão ter tido influência neste novo formato, pelo tom do editorial e pela gradual presença dos seus projectos. Neste número assinalamos o projecto não construído para uma fábrica de chocolates em Coimbra¹⁸⁶, pertencente à firma Produtos Altriz, Lda, por Joaquim Bento d'Almeida, Garizo do Carmo e Victor Palla. O projecto compreendia um bairro operário e equipamento social. Michel Toussaint situa-nos este projecto não construído:

(...) apresenta-se curiosamente como o modelo urbano/industrial dos capitalistas humanitários da revolução industrial, ajardinado e num terreno em declive, com clara expressão moderna e disposição algo pitoresca¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Costa, F. Pereira da Costa. "Concurso". *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.ª série, n.º 16, Junho de 1947, p.4-5.

¹⁸⁵ Ramos, Carlos. "Concurso para uma casa de férias no alto Rodízio". *Arquitectura*. Lisboa: n.º 23-24, Ano XX, 2.ª série, Maio-Junho de 1948, p.2-23.

¹⁸⁶ "Fábrica de Chocolates em Coimbra". *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXI, n.º 19, 2.ª série, Janeiro de 1948, p.12-16.

¹⁸⁷ Toussaint, Michel. "Coimbra através da arquitectura publicada", *VIA LATINA* 3, Publicação da D.G.A.A.C., Maio de 1991, pp. 307-313.

Ainda neste exemplar dar-se-á início aos desenhos caricaturais de João Abel Manta, reflectindo a profissão do arquitecto, e ainda à publicação da *Carta de Atenas* traduzida agora na íntegra por Celestino de Castro¹⁸⁸ e Francisco Castro Rodrigues, em vários números a partir do n.º 20. (Fev. 48).

No interior: projectos, artigos, memórias descritivas e fotografias de obras internacionais modernas irão ser colocadas lado a lado com projectos nacionais das várias gerações, fornecendo a actualidade indispensável (Arménio Losa, Cassiano Barbosa, Alfredo Magalhães, Delfim Amorim, Artur Andrade, Hernâni Gandra, Fernando Peres, Alberto Pessoa, Filipe Nobre de Figueiredo, Carlos Manuel Ramos). Será exactamente neste intercâmbio profissional de várias gerações e entre os arquitectos do Porto e os de Lisboa que se detectará o florescimento de profícuos resultados. Depois de uma visita de arquitectos de Lisboa ao Porto, apreciava-se a arquitectura feita aqui, *há mais arrojada iniciativa, maior coragem na luta contra certos preconceitos e, sobretudo, melhor compreensão das soluções arquitectónicas do nosso tempo*¹⁸⁹. Promovido por Keil do Amaral, que em Lisboa unirá sobretudo jovens arquitectos num grupo que se intitulará ICAT¹⁹⁰ estabelecerá o diálogo no Porto com Carlos Ramos que por sua vez fundará a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), e que segundo Ana Tostões estes contactos *conduzirão a tomadas de posição colectivas realizadas à margem do sindicato*¹⁹¹, que coincidirão com as teses apresentadas no Congresso.

O ICAT irá tomar conta da revista *Arquitectura* conforme o que fica expresso na ficha técnica a partir do n.º 21 (Março 48). No entanto, suspeitamos que tenha acontecido a partir do n.º 19, embora sem indicação.

¹⁸⁸ Celestino de Castro (1920-2007), arquitecto que frequentou primeiro a ESBAP e depois a EBAL. Foi um dos colaboradores do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, tendo integrado a equipa que elaborou a secção referente ao Algarve. A sua militância no PCP conduziu-o à clandestinidade em Agosto de 1963 e mais tarde, ao exílio em 1965. Em 1976 ajudou a converter o Sindicato Nacional dos Arquitectos na Associação dos Arquitectos Portugueses, entidade na qual participou activamente.

¹⁸⁹ “Porto, Intercâmbio Profissional”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.ª Série, n.º 19, Janeiro de 1948, p.5.

¹⁹⁰ I.C.A.T. Iniciativas Culturais Arte e Técnica. Conjunto de arquitectos de Lisboa, quase todos opostos ao regime tinham como objectivo debater e divulgar a profissão dentro do contexto político e social.

¹⁹¹ Tostões, Ana. *Os verdes anos na arquitectura Portuguesa dos anos 50*. Op. cit., p. 25.

ANO	VOL.	SÉRIE	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ	
1946	Ano XIX	2ª		1	2	3	4	5	6	7	8	9		10	
1947	Ano XX	2ª	11	12	13	14	15	16	17/18						
1948	Ano XXI	2ª	19	20	21	22	23-24		25	26		27			
1949	Ano XXII	2ª	28	29		30		31		32					
1950	Ano XXIII	2ª					33-34				35			36	
1951	Ano XXIV	2ª		37			38-39					40			
1952	Ano XXIV	2ª			41		42			43	44		45		
1953	Ano XXV	2ª		46				47		48		49	50-51		
1954	Ano XXVI	2ª		52										53	
1955	Ano XXVII	2ª				54									
1956	Ano XXVIII	2ª	55-56												

	Números organizados por Manuel Barreira, Bento d'Almeida e Victor Palla
	Números organizados por outros colaboradores

Tabela 6. Revista *Arquitectura* 2.ª Série. Supõe-se que na propriedade do ICAT desde o n.º 19, mas expresso na ficha técnica a partir do n.º 21.

É curioso notar que será exactamente durante o Congresso que sairá o primeiro número (n.º 23-24) da revista *Arquitectura*, organizado editorialmente por Victor Palla, Bento d'Almeida e Manuel Barreira. Este exemplar contemplará um sumário temático das várias secções desde artigos teóricos, projectos de arquitectura, urbanismo, artes plásticas e uma secção dedicada aos livros, revistas e notícias. Escreverão os editoriais, as críticas e seleccionarão projectos nacionais e estrangeiros, bem como reflexões críticas dos mesmos ou de autores convidados. Este número dará relevo aos resultados do concurso para a casa de férias no Rodízio, onde Carlos Ramos distinguirá a *grande distância que separa as duas gerações, e como se caminha «naturalmente» para uma limpidez e transparência das soluções arquitectónicas actuais*¹⁹².

Uma nova imagem de capa irá marcar o n.º 25 (Fev-Março 49), seguindo a mesma dimensão da anterior, mas num conceito de estruturação dos elementos gráficos por uma subdivisão em malha aparente, libertando as possibilidades de disposição do material a apresentar. Este facto permitiu que cada número reflectisse na capa o seu interior com a colocação de elementos de projecto, plantas, perspectivas e fotografias com grande liberdade, inclusivamente com várias sobreposições entre elas. E, mesmo após terem deixado a organização a cargo de outros colegas (a partir do n.º 31), esta formatação manter-se-á garantindo a mesma plasticidade e capas

¹⁹² Relatório do Júri pelo Arquitecto Carlos Ramos. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.ª Série, n.º 23-24, Maio-Junho de 1948, p.3.

sempre variadas. O *lettering* do título também virá alterado para um tipo simplificado e moderno à imagem do que se pretendia. Aliás, a preocupação de uma integração artística será revelada por Victor Palla em artigo teórico que desenvolveremos adiante, mas que identificamos já pela integração da secção de Artes Plásticas. Embora condensadas, haverá várias notas de enquadramento da arte e de exposições designadamente as EGAP em que se dizia que era a única exposição onde os *arquitectos apareciam ao lado dos seus irmãos plásticos*¹⁹³. Os artistas apresentados eram sobretudo da corrente neo-realista, Manuel de Pavia, Lima de Freitas, Júlio Pomar, Mário Dionísio e também João Abel Manta, Maria Keil e Jorge Vieira.

O número dedicado ao Congresso sairá em Fevereiro de 1949, trazendo a transcrição das conclusões e votos. Não será do cômputo deste trabalho fazer uma análise do mesmo, aliás já feita por alguns historiadores. Contudo devemos mencionar o que se disse em tom de síntese:

Julgam os arquitectos ter contribuído para o bem comum, quer enunciando as bases para a promulgação de medidas tendentes a promover o desenvolvimento da Arquitectura Nacional em toda a plenitude da sua beleza e utilidade, quer estabelecendo normas para regular a sua actividade profissional.¹⁹⁴

De entre os dois grandes temas e das várias premissas e teses apresentadas, ficou depreendido, mas porventura não encerrado dentro do primeiro tema, o problema do conceito de tradição e da casa de feição portuguesa. Se Pardal Monteiro assumirá a vontade de reflexão criticando as *máscaras colhidas de outros estilos*¹⁹⁵, enumerando uma longa resenha histórica para a compreensão dos diferentes estilos, Mário Bonito será mais contundente ao propor a revisão dos conceitos de tradição e regionalismo. Afirmará que o conceito falso de tradição, *vem atrofiando toda a actividade cultural por uma capacidade quase mórbida de abranger os complexos*

¹⁹³ «A IV Exposição Geral de Artes Plásticas». *Arquitectura*. Ano XXII, 2.^a Série, n.º 30, p. 18.

¹⁹⁴ «I Congresso Nacional de Arquitectura». *Arquitectura*. Lisboa: João Simões, Fev. Março de 1949, Ano XXII 2.^a Série, n.º 29, pp. 2-7.

¹⁹⁵ Monteiro, Porfírio Pardal. «A Tradição na Arquitectura». *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Sindicato Nacional dos Arquitectos. Maio, Junho de 1948, p.40.

problemas da Época.¹⁹⁶ Este tema perpassou no congresso ainda com teses de Herculano Neves e Celestino de Castro, Cottinelli Telmo e Miguel Jacobetty Rosa.

À margem do congresso Victor Palla deixará a sua reflexão num artigo intitulado «Lugar da Tradição»¹⁹⁷, na revista *Arquitectura* em Janeiro 1949, sobre o qual nos iremos deter alguns instantes. Em primeiro lugar desconstruirá a própria ideia de tradição, dizendo que em nome desta se têm feito imitações fáceis, com modelos do passado e desprovidas de conceito. E que este conceito deverá encontrar um lugar de aproximação do artista enquanto ser que reinterpreta o real; servindo-se da História enquanto dado interpretativo e de inspiração, conceberá uma visão do real actualizada. Para o autor, o conceito de tradição estará exactamente nesta confluência; sendo capaz de acompanhar todas as actividades humanas, ele será tão dinâmico como o próprio homem, universal no seu domínio, mas não sendo compatível com questões de moda e de acessório. Por isso, não se poderá fixar em modelos que sirvam para desviar o curso normal e reinterpretativo do ser humano.

Estabelecerá desde o início do texto um diálogo com um outro interlocutor que defenderá elementos pertencentes a uma arquitectura clássica das *pilastras cornijas e volutas* para aí colocar a sua reflexão. Começará por se opor a este seu interlocutor classificando-o no grupo dos tradicionalistas. E, assentando na ideia de que a tradição é uma *transmissão de poderes*, onde se herda e se continua, contrariará todas as teses que possam afastar, esconder ou mascarar o que de genuíno o conceito pressupõe. Diz-nos que havendo uma intrínseca relação entre a vida e a forma de estar nela, responder fora do contexto do seu tempo será desajustado, afastando-se assim da tradição, deixando inclusivamente de ser tradição. Irá exemplificar como poderá ser desadequado e perigoso imitar formas antigas, quando nos pergunta:

Qual será melhor tradicionalista? O que lhes copia a letra ou o que lhes copia o espírito?¹⁹⁸

¹⁹⁶ Bonito, Mário. “Regionalismo e Tradição”. *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Sindicato Nacional dos Arquitectos. Maio, Junho de 1948, p.50-51.

¹⁹⁷ Palla, Victor. “Lugar da Tradição”. *Arquitectura*. I.C.A.T. Lisboa: João Simões, Ano XXI, 2.ª série, n.º 28, Janeiro de 1949, pp.4-5.

¹⁹⁸ Palla, Victor. “Lugar da Tradição”. *Arquitectura*. I.C.A.T.. Lisboa: João Simões, Ano XXI 2.ª Série, n.º 28, Janeiro 1949, pp. 4-5.

Victor Palla reprovará o academismo por este se apoiar na tradição de forma irreal, não querendo debater os problemas com que a modernidade se depara e acusando esta atitude de cobardia moral vinda dos fracos de espírito, onde são nulos a inovação e o risco pelo uso de fáceis receitas usadas. Depois, apresentará a ideia entre a legítima atitude artística, em comparação directa com a tradição; isto é, segundo o autor, a legitimidade da tradição ou da arte será a de apreensão da nossa experiência vivida, ligada ao passado, e interpretada com os meios disponíveis ao alcance do homem. Para tal, a questão transversal à tradição não reside na mimese, mas *no respeito pelas qualidades exactas e precisas*, onde citará Gropius. Considerará a atitude mais profunda e séria a interpretação do que se herdou enquanto conhecimento com a fusão de novos horizontes, por isso faz a comparação:

Ser fiel à tradição de um Mansart não é fazer mansardas; é criar soluções que estejam para os dias de hoje como a dele para o séc. XVII.¹⁹⁹

Caberá a cada geração uma nova interpretação da sua época, para assegurar uma continuidade ou a *transmissão de poderes*, numa atitude criativa e atenta que dê resposta aos novos desafios encontrados. Victor Palla diz que algo passa a ser considerado tradicional a partir do momento em que as novas formas ganharão um carácter familiar. Evocará a arquitectura de Hitler, em tom severamente crítico, como o exemplo do *fracasso do tradicionalismo formal*, podendo extrair-se logo a seguir um tom igual às políticas de um estado autoritário.

A verdadeira cultura é um remédio. É que a tradição é coisa muito mais séria do que um cartaz de propaganda.²⁰⁰

Esta afirmação é importante na medida em que colocará a cultura não como sinónimo de erudição mas como o processo de desenvolvimento espiritual do homem, através da sua experiência ou história, validando assim o processo de auto-conhecimento. Esta ideia será seguida e exemplificada com a denúncia de uma

¹⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁰⁰ Idem, *Ibidem*.

contradição na atitude portuguesa perante os destinos da tradição, de se estar a trair uma cultura e sociedade outrora preenchida com homens visionários e corajosos, agora na iminência de cair em receita formal já gasta, que servirá interesses não de um povo ou cultura mas de um político ou política. Esta posição é comparada com a dos *nossos filhos brasileiros que interpretaram melhor a voz desse passado*, produto da nossa história, dos homens que acreditaram em ver o que havia para além do horizonte, e que agora tão bem souberam desenvolver novas abordagens. A título de epílogo, previne-nos da apropriação do termo por um conceito erróneo:

(...) a tradição não pesa tanto como parece. Mas o aceitá-la, e derivar dela uma defesa da arquitectura moderna, é combater o adversário no seu campo; é virar o feitiço contra o feiticeiro, o que é muito mais proveitoso do que inventar feitiços próprios.²⁰¹

Em suma, Victor Palla faz uma advertência no sentido em que só haverá tradição se houver progresso e que este só existe se seguir a funcionalidade do seu tempo. Para tal se verificar, será necessário ser-se fiel à reinterpretação dessa tradição e defender algo em que se acredita, mesmo que tal acarrete implicações, do que estar a corroborar com ideais panfletários que desprotejam o valor da cultura e da história de um país.

Das linhas principais manifestadas neste artigo extrapolar-se-á todo um enunciado transversal à mesma geração de arquitectos, definido sobretudo por uma vontade de renovação do conceito de tradição, aliada a duas grandes influências. Primeiro, ao reconhecimento da obra de Le Corbusier no funcionalismo estético de uma grande liberdade, quer nas concepções modernas da vivência dos espaços exteriores e interiores como no rigor técnico de sua execução, do qual a “Unidade de Habitação de Marselha” constituirá um paradigma, pois os princípios da cidade jardim — «casa = máquina de habitar», e «forma segue a função»²⁰² estavam finalmente ensaiados.

²⁰¹ Ide, *Ibidem*.

²⁰² A expressão «Forma segue a função» foi escrita pela primeira vez por Louis Sullivan no seu artigo «The Tall Building Artistically Considered» em 1896. Este *slogan* foi aproveitado pelos modernistas europeus dos anos 30, nomeadamente Gropius, para descrever as ambições de uma

Em segundo lugar, a influência da moderna arquitectura brasileira, salientada neste artigo pelo elogio de Victor Palla a Wladimir Alves de Sousa²⁰³, na forma como este *ligou a moderna arquitectura do Brasil a uma tradição formal brasileira*, aquando da sua conferência proferida no IST a par da 1.ª Exposição de Arquitectura Moderna Brasileira (1949), também referida pelo arquitecto Formozinho Sanchez como a maior lição dada pela *noção perfeita da união do princípio estrutural com o equilíbrio estético*²⁰⁴. Ainda segundo Ana Tostões, será de extrema importância o livro *Brasil Builds, Architecture New and Old: 1652-1942*²⁰⁵, edição do MOMA de 1943, que terá chegado a Portugal mais tarde, provocando ainda assim um forte impacto dentro do seio dos arquitectos mais novos. Nuno Teotónio Pereira e Victor Palla foram possuidores destes exemplares que circularam de mão em mão entre os colegas. Projectos dos arquitectos Rino Levi, Atilio Correa Lima, Bernard Rudofsky, Rodrigo Mello de Andrade, Lúcio Costa e Óscar Niemeyer, ainda que com influência de Le Corbusier, encontram naturalmente um caminho próprio, de essência brasileira.

Seguir-se-á ainda em 1953 uma exposição de arquitectura contemporânea brasileira integrada nas actividades do III Congresso da UIA onde novamente Wladimir Alves de Sousa pronunciará uma palestra, publicada no ano seguinte enumerando os diversos aspectos que vinham caracterizando o rumo da arquitectura e urbanismo brasileiros, culminando com a humildade do reconhecimento do papel determinante que tinha exercido a cultura europeia:

Portugal legou-nos uma herança e uma unidade. Temos procurado utilizá-la. Legou-nos grandes qualidades. Temo-las posto a trabalhar. Legou-nos também defeitos. Oh como amamos esses defeitos! Como os cultivamos esses defeitos próprios de um grande coração! E

arquitectura e *design* modernos. Será assente neste princípio que Le Corbusier formulará o seu discurso funcionalista.

²⁰³ Wladimir Alves de Sousa. Arquitecto e Professor brasileiro diplomado em 1930 pela Escola Nacional de Belas Artes, premiado várias vezes tendo publicado: *Três Faces do Barroco*, *Novos Rumos da Arquitectura Contemporânea* e *O Azulejo no Brasil*, de entre outros.

²⁰⁴ “Cartas dos leitores”. *Arquitectura*. Lisboa; Ano XXII, 2.ª Série, n.º 29, p. 17.

²⁰⁵ Goodwin, Philip L. *Brasil Builds, Architecture New and Old: 1652-1942*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1943.

podemos, agora, dizer, ao país que nos olha através do Atlântico imenso: «Pai, não envergonhamos a vossa tradição».²⁰⁶

Poder-se-á dizer por agora, sumariamente, que o órgão principal de difusão e promoção quer de uma reflexão da arquitectura, como de projectos desta nova geração foi sem dúvida a revista *Arquitectura*, debaixo do chapéu-de-chuva do ICAT e de Keil, mas confiada a organização a arquitectos mais novos, onde a colaboração de Manuel Barreira, Bento d'Almeida e Victor Palla revelou incontestavelmente a mudança tanto a nível da qualidade dos projectos e artigos teóricos, como ao nível da apresentação gráfica da revista. Depois do último número organizado por estes arquitectos (n.º 30), aparecerão Francisco Castro Rodrigues, Hernâni Gandra, o próprio Keil, Conceição Silva, Cândido Palma de Melo, Rafael Botelho, Manuel Taíinha, entre outros, mantendo-se a mesma linha gráfica até 1956 e dando continuidade na tradição de uma publicação actualizada e interventiva.

1.3.1.3 Revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*

Na sequência desta activa colaboração para a revista *Arquitectura*, surgirá agora uma semelhante experiência, desta feita a de dar início a uma nova série da revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*. O início desta publicação remontará a 1908 sob o título *Arquitectura Portuguesa, Revista Mensal de Construção e Arquitectura Prática*, tendo sucessivamente novos proprietários, editores e séries, até chegar ao termo da 3.ª série, em 1951, intitulando-se *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*, ligada à Fábrica de Cerâmica Lusitânia, sob a propriedade da Sociedade Editora Frace, director Júlio Martins e editor Jaime Roussado Santos, tendo ainda como redactor para a secção de arquitectura e arte, Alice Isabel Correia de Sá e para a parte de engenharia o Eng.º José Maria Correia Victorino. A revista vinha mostrando desde o início dos anos 40, apesar do seu aspecto gráfico antiquado, preocupação em reavivar o tom moderno através da publicação de projectos de moradias norte americanas e nacionais por arquitectos mais velhos, citando alguns: Viana de Lima, Jorge Segurado, Faria da Costa, Cassiano Branco, Adelino Nunes, Artur Andrade e pelos mais novos: Cassiano

²⁰⁶ Sousa, Wladimir Alves de. "Conferência". *Arquitectura*. Lisboa: XXVI, 2.ª Série, n.º 53, Nov.-Dez. de 1954, p.22.

Barbosa, Mário de Abreu ou mesmo Bento d'Almeida e Alfredo Ângelo de Magalhães, estes com o projecto de uma casa de campo. Estas eram misturadas com projectos de arquitectura feitos por engenheiros, artigos sobre artes domésticas, projectos de decoração clássica, não havendo grande coerência editorial. Contudo, este aparente eclectismo dará um melhor espectro sobre a disciplina e também sobre aspectos da indústria e da técnica do que na mesma altura se dará a ver na revista *Arquitectura*. E, antes desta, mesmo sem crítica ou opinião, publicará em 1951 o projecto da “Unidade de Habitação de Marselha”²⁰⁷. Por outro lado irá também dar relevo tanto à cerâmica decorativa como à de autor, por exemplo a de Miró num artigo de Adriano de Gusmão, defendendo em vários artigos o uso do azulejo. Tendo passado para editor desde 1947 (3.^a Série, n.º 147, Out.) José Maria Correia Victorino, algumas mudanças irá fazer, até ao último número da terceira série, organizado pelo Arquitecto Thébar Rodrigues Frederico, onde acusará a dificuldade de dar justiça ao título com a publicação de «arquitECTURA portuguesa», justificando o carácter pouco regular da mesma e anunciando novas mudanças.

Será provavelmente o mesmo editor que levará a revista à nova série, uma vez que não mudará de mãos, caindo do título a palavra reunidas. A quarta série será protagonizada por Bento d'Almeida e Victor Palla (desta feita Manuel Barreira não virá associado) fazendo sair o primeiro número em Março-Abril de 1952. Ao longo dos treze números que se conhecem assistir-se-ão a inúmeros projectos provindos de revistas de arquitectura e de design internacionais, mas principalmente revelará um esforço de difusão da arquitectura moderna portuguesa traçada por jovens arquitectos, muitos destes presentes no I Congresso Nacional de Arquitectura. Haverá ainda artigos críticos aportando temas desde cinema, teatro, literatura, cerâmica, fotografia e arte em geral.

O formato menor agora torná-la-á mais manuseável e a capa assinada por Bento d'Almeida não deixará margem para incertezas da sua transformação: uma arrojada ordenação de planos coloridos colocará o algarismo '1' grandemente estilizado e uma planta de projecto impressa a vermelho. O seu conteúdo não defraudará; um índice variado de temas distinguirá a arquitectura em Portugal da do estrangeiro: arquitectura argentina, projectos de Richard Neutra, e artigos: jardins de

²⁰⁷ “Projecto de Le Corbusier”. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*. Lisboa: Ano XLIV, 3.^a Série, n.º 164, Jan-Março de 1951, p.13.

Burle-Marx, artigo por Max Bill, às artes plásticas e decorativas: pintura de Modigliani, móveis e cozinha modernos. Nos projectos nacionais, um centro de assistência em Olhão pelos arquitectos Rogério Buridant Martins e Manuel Laginha, e o projecto de uma moradia em Lisboa por Bento d'Almeida que constituirá o seu projecto de CODA.

No segundo número uma ligeira alteração fará toda a diferença, pois mantendo a mesma dimensão ficará colocada ao baixo, sendo que esta horizontalidade irá facilitar uma maior extensão dos desenhos de arquitectura e de toda a disposição dos elementos gráficos apresentados. Este exemplar constituirá um relevante manifesto gráfico e editorial desde o formato, arranjo gráfico e tipográfico até à escolha do teor dos projectos e colaboradores a ele associados. Este número será integralmente dedicado à Colômbia, sendo de realçar uma capa, assinada por Victor Palla, revelando as fontes da revista Proa²⁰⁸. Na nota editorial assumia-se o carácter de transição da revista na procura do equilíbrio de dois aspectos aparentemente antagónicos. O da dificuldade da recepção pelo diverso público de uma arquitectura que não fosse desconhecida dos arquitectos, da do outro leitor que pudesse julgar demasiadamente técnicos ou árida demais a sua apresentação. Será exactamente esta articulação entre os diferentes interesses que serão colocados como pedra de toque. Neste número haverá ainda espaço a um artigo de cinema por José Palla e Carmo, de literatura por José Cardoso Pires e um inquérito a arquitectos, artistas e escritores, onde responderão à questão O que pensa sobre o desenvolvimento actual da arquitectura do nosso país? Responderão Keil do Amaral, Eugénio Alves de Sousa, Hansi Staël e Falcão Trigoso e no número seguinte José Borrego, José Cardoso Pires, Manuel Chaves, Júlio Pomar e Fernando Távora.

Daremos especial relevo ao n.º 3-4 (Abril de 1953), número comemorativo do aniversário da revista, dedicado à habitação portuguesa e artes domésticas. Teria sido o intuito neste número a compilação somente de obras portuguesas, lamentava-se porém o editor na nota de apresentação pela escassez de material nacional encontrado, designadamente de blocos de habitação construídos com a mesma qualidade arquitectónica das moradias agora publicadas, dizia num tom irónico:

²⁰⁸ «Proa», revista de urbanismo, arquitectura e indústrias (1946-1961) com sede em Bogotá e editor Carlos Martinez. Revistas consultáveis em linha:
<http://www.banrepccultural.org/blaavirtual/revistas/proa/indgeneral.htm>

Nas duas revistas de Arquitectura que se editam em Portugal, que por definição só publicam o que é digno de tal, qual é a razão entre o número de *projectos* nacionais de moradias e o de blocos habitacionais? O número de blocos *construídos* é conhecido. É um número notável. O modelo habitual — é conhecido. Também é notável. Hoje já o encontramos por todo o país. Embora nem sempre semelhante, reconheçamos. O cor-de-rosa começa a dar lugar ao verde-claro.²⁰⁹

O capítulo das moradias modernas apresentará obras de Viana de Lima, Gomes da Costa, Fernando Távora, Rui Pimentel, Eduardo Matos, Maurício de Vasconcelos e Manuel Laginha. Já nas artes teremos fotografias de Fernando Lemos, desenhos de Rui Pimentel e cerâmicas de Victor Palla; no capítulo dos artigos, temas sobre arquitectura, teatro, cinema, livros e exposições com destaque para a sétima EGAP. O que iremos detectar neste exemplar serão ainda os textos que irão ilustrar de maneira poética e sábia cada um destes projectos e obras de arte, e será essa mesma voz que resplandecerá transversalmente neste exemplar, criando o tom unificador. Máxima expressão desta harmonia está materializada na capa, que, ao contrário de todas as que tínhamos encontrado, atingirá um sentido dinâmico através de um padrão linear ondulante que arrasta consigo formas e linhas, produzindo um movimento de vibração óptica, entroncando por isso nos estudos de Victor Vasarely²¹⁰ e de uma série de artistas pertencendo ao movimento cinético²¹¹ de que em Portugal só a partir de 1954 teve como pesquisador Nadir Afonso²¹² e depois Artur Rosa nos anos 60²¹³.

²⁰⁹ “Nota editorial”. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*. Lisboa: Ano XLVI, 4.ª Série, n.º 3-4, Abril de 1953, p.4.

²¹⁰ Victor Vasarely no início dos anos 50, inspirado pelas linhas das curvas de nível e pelo uso da fotografia e seu negativo desenvolverá composições lineares bicolores, deformações de malhas de xadrez criando ilusões espaciais sinuosas.

²¹¹ A arte cinética opunha-se ao carácter estático da pintura, pelo movimento como conceito estruturante, não apenas na sua tradução ou representação mas no movimento efectivo da própria obra. Ex: móveis de Alexander Calder, esculturas de Naum Gabo, László Moholy-Nagy e George Rickey de entre outros. Por volta de 1950 haverá uma primeira tentativa de promover uma Arte Cinética por um grupo de artistas ligados à Galeria Denise René. Virá no entanto a designar-se de Op arte (arte óptica) a partir da exposição no MOMA intitulada «Responsive Eye» em 1965, tendo em foco os aspectos perceptuais da ilusão do movimento e das relações de cor.

²¹² Nadir fará uma primeira incursão à arte cinética a partir das composições intituladas “Espacillimité”, e para Nadir a cinética é «a preocupação de articular a forma do espaço ao ritmo do tempo. É um processo de síntese que tem os seus precursores na arte “óptica” ou “op” e em certas composições

Esta capa situar-nos-á portanto no começo desta tendência que verá ajuste ao longo dos anos 60, e que poderá ser lida como uma obra de arte, um desenho cinético em todo o caso. Aparentemente livre do conteúdo da capa, espelhará contudo, o carácter de hodiernidade atravessando os temas abordados pela revista: arquitectura, fotografia, pintura, cinema, artes gráficas ou à cerâmica. Por último, como trabalho gráfico nada é deixado ao acaso: dos diferentes tipos de papel empregues à tipografia com preferência pela Futura Demibold²¹⁴ a correspondências visuais, enquadramentos, sobreposições de imagens e de linhas de cor definidoras de uma geometria gráfica atravessarão desenhos de arquitectura sem prejuízo da sua leitura.

Este exemplar, diremos agora, é um todo, da mesma forma que um livro mais facilmente será apreciado como obra global — enquanto objecto estético e enquanto opção editorial, indissociáveis para a promoção do todo Moderno e contemporâneo. O empenho na difusão de obras de colegas arquitectos e artistas, nacionais e internacionais dará a esta revista um carácter especial, aliás tema caro como veremos ainda na obra de Bento d'Almeida e Victor Palla e em especial deste, na forma como terá ligado os discursos em face da obra plástica unificadora. Esta revista sairá até 1958, contudo não garantindo uma publicação constante, nem tão pouco se sabe a quem couberam as organizações editoriais, dado que tal não vem explícito. Acreditamos ainda assim que possa ter havido continuidade por Palla e Bento d'Almeida até ao n.º 5, o segundo número dedicado ao caso colombiano pelo tom do comentário. A partir do número seguinte, será o chefe de redacção Thébar Frederico, desenhando algumas das capas, mas manterá na íntegra o seu singular aspecto gráfico, aliás as capas começarão a transparecer uma surpreendente liberdade formal, chegando a ganhar contornos abstracto-geométricos pela variação através do desenho, fotografia em negativo e colagem.

Não continuaremos a exposição desta eloquente revista, uma vez que voltaremos a ela mais adiante.

“animadas” e esculturas “mobiles”, se bem que nestas tentativas de estruturação a expressão geométrica e a expressão rítmica colidem mais do que se fundem.» Afonso, Nadir. *Espacillimité*. Porto: Galeria Dois. Grupo Alvarez, 1979.

²¹³ Com escultura intitulada “Evolução do Triângulo em malhas logarítmicas” de 1966, FCG.

²¹⁴ Tipografia desenhada por volta de 1925 por Paul Renner (1878-1956), alemão estudou arquitectura e arte em Berlim, publicou várias obras sobre tipografia.

ANO	VOL.	SÉRIE	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
1952	Ano XLV	4ª			1					2				
1953	Ano XLVI	4ª				3 + 4								
1954	Ano XLVII	4ª	5			6				7				
1955	Ano XLVIII	4ª				8					9			
1956	Ano XLIX	4ª												10
1957	Ano L	4ª						11			12			
1958	Ano LI	4ª								13				

	Números organizados por Bento d'Almeida e Victor Palla
	Números provavelmente organizados por Thébar Rodrigues Frederico

Tabela 7- Todos os números da 4.ª Série da revista *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*

1.3.1.4 Revista *Eva*

A revista *Eva* nascerá em 1925 sub-intitulando-se *Jornal da Mulher e do lar*, mas será com a direcção de Carolina Homem Christo²¹⁵, a partir de 1934, que será lançado o grande número de natal com vários prémios. A revista ganhará imediatamente enorme sucesso. Afirmar-se-á como uma *Revista feminina que os homens também lêem*, pois sendo destinada sobretudo à mulher²¹⁶ pelos seus conselhos práticos, impulsionando o *New Look*²¹⁷ e encetando a moda das saias rodadas até ao tornozelo, de busto grande e cintura fina, incutirá simultaneamente um cariz intelectual, artístico e ao mesmo tempo popular, procurando contentar o maior número de leitores. Um robusto corpo de redacção, com jornalistas, escritores, pintores, costureiros e vários outros colaboradores farão da *Eva* uma revista única.

²¹⁵ Carolina Homem Christo (1895-1980). Em 1927 entra para *O Século*, dois anos passados e é nomeada directora da revista *Modas e Bordados*, no início de 1930 chefia a secção de Propaganda e expansão no *Diário de Notícias* sob a direcção de Júlio Dantas e entra para a direcção da *Eva* em 1933 que era uma publicação quinzenal do D.N. Em 1939 com Fernando Barros compram a *Eva* ao D.N. e dedica-se de corpo e alma à revista. Será criada a Editorial Organizações Lda. que irá editar e distribuir esta revista e não só. Irá ficar à frente da revista até 1976, onde será substituída por Laura Martins de Barros, cuja propriedade da revista passará para uma sociedade cujos proprietários serão João Emílio Batista Rosa e Tomé de Barros Queirós. António Homem Christo também terá funções de chefia até ao desaparecimento da revista.

²¹⁶ Tal como a revista *Modas e Bordados* dirigida por Maria Lamas.

²¹⁷ Termo criado por um editor de uma revista em comentário à primeira colecção de Primavera-Verão de 1947 criada por Christian Dior (1905-1957).

Rogério de Freitas²¹⁸ chegará a chefe de redacção depois de Maria Germana Tânger, tendo entrado no início dos anos 40. Segundo Maria Eufémia Rijo²¹⁹, Rogério de Freitas *ajudou a dar à revista uma feição dentro do espírito da Elle Francesa*²²⁰, ele que depois da sua longa estadia em Paris e antes da ocupação nazi regressará, construindo o seu percurso na *Eva*. Rogério de Freitas convidará José Cardoso Pires para chefe de redacção da *Eva*, onde este irá confessar ter aqui dado início da sua carreira de jornalista, situando a *Eva* com destaque entre as demais:

(...) publicação à margem da grande imprensa, por um lado, e do jornalismo sensacionalista, por outro, e **Eva** era um espaço muito pessoal de comunicação. Foi ali que mestre Aquilino Ribeiro publicou as primeiras páginas das suas memórias e que outros escritores de primeiro plano — José Gomes Ferreira, Redol, Irene Lisboa, João Gaspar Simões e tantos outros — enriqueceram com a sua colaboração alguns números especiais.²²¹

Cardoso Pires por sua vez chamará Carlos de Oliveira para chefe de redacção. Como redactores passarão Manuela Porto, entre 1947 e 1950 Maria Judite de Carvalho entre outros. Destacam-se ainda Fernando Namora, Manuel da Fonseca, José Régio, Baptista-Bastos, Eduardo Valente da Fonseca, Alice Gomes e no campo das artes plásticas teremos Sá Nogueira, Júlio Pomar, Nikias Skapinakis²²², Maria

²¹⁸ Rogério de Freitas (1910-2001). Filho do actor Eduardo de Freitas, aluno do mestre Frederico Aires, viveu durante muitos anos em Paris passando pelo *atelier* livre de André Lothe, fazendo ilustração, cenografia e grafismo e colaborando em jornais vários. Os nazis à porta de Paris fazem-no voltar para Portugal, onde colabora na revista *Eva* como chefe de redacção, publicando os seus primeiros contos. Aqui conhece Victor Palla e tornam-se amigos íntimos. Publica vários livros e em 1955 funda com Leão Penedo a editora Realizações Artis. É assistente de realização do filme *Salimbancos* de Manuel de Guimarães baseado em o *Circo* de Leão Penedo. Em 1976 passa a director de *O Século Ilustrado* e depois é nomeado director geral de espectáculos, até 1980. Victor Palla e Bento d'Almeida projectaram a sua moradia em Fontanelas em 1958. Um dos directores da galeria de Arte «Prisma 73».

²¹⁹ Maria Eufémia Moreira Rijo (1929). Iniciou o seu trabalho profissional na *Eva*, como revisora tendo depois passado para a redacção. Passou pelo Rádio Clube Português, Partido Comunista Português, e pela Central Intersindical.

²²⁰ Maria Eufémia Moreira Rijo em depoimento ao autor da Tese, 23 de Julho de 2008.

²²¹ Pires, José Cardoso. «Os 60 Anos da “Eva”». *Eva*. Lisboa, n.º 1250, Abril de 1985, p.7.

²²² Nikias Skapinakis (1931), pintor português de ascendência grega. Frequentou a faculdade de arquitectura, mas de forma autodidacta acabou por se dedicar à pintura a óleo, litografia, serigrafia e ilustração de livros. A sua primeira exposição ocorreu em 1948, integrando as EGAP. Tem uma obra de pintura vasta. A conferência proferida em 1958 “Inactualidade da arte moderna” abrirá as portas ao abstraccionismo. Entre as suas obras mais significativas de ilustração de livros contam-se:

Keil, Bernardo Marques, Manuel Lapa, Carlos Botelho, Júlio Pomar, Horácio Novais e Matilde Taveira, e os costureiros Beatriz Chagas, Maria Luísa Teixeira e Margarida Rodrigues.

A grande particularidade desta revista, no que interessará para o caso, é o facto de no Natal de cada ano a revista sortear uma casa entre os seus leitores. Este facto remontava a 1933 com projectos de Cristino da Silva mas com um interregno durante o período da guerra, ainda assim mostrando determinadas preocupações com a disposição do mobiliário da casa e decoração.

Será, contudo, a partir de 1952 e até 1971, que caberá a Victor Palla e Bento d'Almeida o projecto das moradias a sortear com decoração a cargo de Carlos Ribeiro. As pequenas moradias constituíram exercícios apaixonados de um modo de habitar e de linguagem moderna indo ao encontro do espírito da revista, que se queria actualizada com as tendências internacionais. As habitações unifamiliares serão variações e experimentações com grande vigor sobre o tema moderno, que ao longo da década de 50 verá uma recuperação de valores de identidade locais. Se por um lado as casas serão projectadas sem um terreno previamente definido, por outro os arquitectos oferecerão as definições de orientação da implantação. Este carácter de concepção sobre um sítio abstracto poderá ter influído uma maior liberdade de concepção, ainda que dentro de um programa simples e economizado nas áreas de circulação. As cozinhas apresentam-se exíguas em corredor, acompanhando as tendências nórdicas de ocupação do espaço, pela concentração de todas as operações com sentido funcionalista.

O número de Natal publicava os projectos a atribuir nesse ano, através de fotografias de maquetas ou ilustrações com perspectivas das casas em vistas exteriores e interiores, a par de fotografias das casas já construídas e atribuídas no ano anterior. A afluência de aquisição do número de Natal agigantava-se de tal forma que era necessário fazer sair para cima dos cem mil exemplares, contrastando com os vinte mil dos restantes meses. A casa será concedida ao leitor vencedor perfeitamente equipada com mobiliário, frigorífico, fogão etc, portanto pronta a habitar.

Quando os Lobos Uivam, de Aquilino Ribeiro (ed. 1958), *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões (ed. 1972) e *Andamento Holandês*, de Vitorino Nemésio (ed. 1983). Participou em numerosos certames colectivos, como a IV Bienal de São Paulo e exposições em Portugal, Espanha ou Estados Unidos.

Evidencia-se importante expôr este aspecto da arquitectura publicada na *Eva*, uma vez que havendo sido muito divulgada, atravessando mais de três décadas de publicação, pela primeira vez, uma revista não especializada, não só publicaria arquitectura moderna como promoveria a construção aportada à sua imagem. Esta visualidade anunciava a assunção de uma vida e ideais modernos, mostrando o carácter e tenacidade de Carolina Homem Christo.

Cremos que as casas da revista *Eva* tenham contribuído para formar visualmente os seus leitores sobre a ideia de uma casa moderna, desenhada por arquitectos de renome (na altura Palla e Bento d'Almeida já o eram), bem como todo o seu conteúdo, desde os contos aos artigos de moda e outros aspectos do quotidiano. Admitimos que esta revista terá concorrido fortemente para a determinação de uma cultura visual portuguesa, onde Palla e Bento d'Almeida terão tido um papel relevante.²²³

²²³ Para uma melhor explicitação acerca destas moradias Cf. Bento d'Almeida, Patrícia Beirão da Veiga. *Victor Palla e Bento d'Almeida, Obras e Projectos de um Atelier de Arquitectura, 1946-1973*. [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

1.3.2 A integração das artes na arquitectura

Ao longo dos anos 40, manifestar-se-á em Portugal a tendência de integração das artes plásticas na arquitectura sustentada por vários factores, entre os quais o de uma disposição legal, determinando que certa percentagem do valor das obras do Estado e não só, seriam empregues em elementos de arte ou decorativos. Foi através dos arquitectos que muitos pintores e escultores encontraram encomenda, na maior parte das vezes em obras do Estado. Por exemplo, Porfírio Pardal Monteiro chamará Almada Negreiros para os frescos das gares nos anos 40, ou Cândido Palma chamará Frederico George e o pintor Mário Soares para a concepção e execução, respectivamente, do painel cerâmico policromado na sede da TAP.

O uso de painéis de azulejos decorativos e a integração da cerâmica serão defendidos pela revista *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, em vários artigos no final dos anos 40, dando conta do renascimento da cerâmica e sustentando que Portugal deveria voltar-se para o azulejo decorativo, mas actualizando-o esteticamente de modo a integrar-se na arquitectura actual²²⁴. Este entendimento não será propriamente tido pelo Estado Novo, que irá servir-se sobretudo de painéis cerâmicos em relevo de carácter historicista num sentido de aplicação posterior à obra de arquitectura. Aliás haveria, segundo relatos de Victor Palla, uma lei²²⁵ de proibição do uso dos azulejos em fachadas, que, alegadamente poderiam cair sobre os transeuntes. O Arquitecto José Carlos Loureiro constata a quase inexistência de edifícios revestidos a azulejo desde a década de 20 até ao final da década de 40²²⁶ numa tendência que se vinha evidenciando desde o início do século. Será porventura esta a razão do desuso ou interrupção do azulejo entre esse período. Todavia, José Meco aponta o Estado Novo por considerar esta arte, assumidamente nacional, como pouco digna para figurar nessa arquitectura de conotações imperiais e solenidade

²²⁴ M.S. «Azulejos». *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Sociedade editora Frace, Lda. Lisboa: José Maria Correia Victorino, Março-Abril 1948, Ano XLI, 3.ª Série, n.º 151, pp. 12.

²²⁵ Não se conseguiu apurar de que lei ou normativa camarária se tratava. O Arquitecto José Carlos Loureiro também aponta este facto, na sua Tese “O Azulejo...”.

²²⁶ Loureiro, José Carlos. *O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na Arquitectura Portuguesa*. Porto:1962.

pretensamente pombalina²²⁷. Já para Paulo Henriques, o desuso de azulejo em fachadas deve-se a uma recusa ornamental, própria de uma arquitectura racionalista em favor da evidência da estrutura construtiva e da pureza geométrica dos volumes²²⁸, reconhecendo entretanto, que o pavilhão de Portugal, desenhado por Keil do Amaral para a exposição de Paris (1937) com obras plásticas de vários artistas²²⁹ constituirá um sintoma de uma reavaliação da cerâmica *à luz de estéticas contemporâneas*²³⁰. Em 1948, assistir-se-á a uma crítica ao desfasamento no uso do azulejo em Portugal em comparação com outros países, relevando o papel do arquitecto. Em artigo assinado por G. L. dizia-se:

Poderia ser no nosso país a cerâmica decorativa uma manifestação de arte moderna, se o arquitecto português considerasse as suas virtudes fora da rotina lamentável dos “pastiches” do antigo de que, infelizmente estamos cheios.²³¹

Victor Palla apontava para o edifício de gaveto entre a Rua do Salitre e a Rua Vale do Pereiro dizendo que os azulejos da fachada, desenhados por Almada, tinham sido aprovados pela Câmara, e que a partir desse momento os arquitectos puderam usar nova e livremente o azulejo como revestimento. Este facto é confirmado por Paulo Henriques que nos dá conta da memória descritiva do projecto assinado por Porfírio Pardal Monteiro, onde nela expõe a esperança de um apoio municipal justificando o azulejo português:

(...) o azulejo como material de revestimento deu largas provas de ser excelente e não parece desacertado que se tente, não a reprodução dos seus antigos modelos, mas a criação de novas interpretações estéticas,

²²⁷ Meco, José. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p. 248.

²²⁸ Henriques, Paulo. «Ausência e Nobilitação do Azulejo, A Política do Espírito». *O Azulejo em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000, p. 59.

²²⁹ Fred Kradolfer, Emmerico Nunes, Carlos Botelho, Lino António, Bernardo Marques, Francisco Franco,

²³⁰ Henriques, Paulo. *Ibidem*.

²³¹ G.L. “A Cerâmica na Arquitectura”. *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Sociedade editora Frace, Lda. Lisboa: José Maria Correia Victorino, Janeiro-Fevereiro 1948, Ano XLI, 3.ª Série, n.º 150, pp. 10.

integrando-o mais no todo da composição, procurando que o conjunto constitua para cada caso uma peça e uma só.²³²

A aprovação deste projecto em 1949 abrirá caminho aos arquitectos da nova geração, desejosos de modernidade, havendo mesmo a recomendação do Arquitecto José Carlos Loureiro no uso do azulejo e sua integração na arquitectura *pelas suas virtudes comprovadas, de resistência, de perenidade, de impermeabilização e bom aspecto dos edificios*²³³ e de um desenho padrão repetido que possa melhor adequar a escala do azulejo à dimensão do edifício. José Carlos Loureiro oferece o exemplo a partir de um edifício projectado em parceria com Pádua Ramos, onde os paramentos em azulejo ressaltam pela vibração dada no desenho ondulado contrapondo a verticalidade do edifício.

As conclusões do congresso da U.I.A. realizado em Lisboa em 1953, recomendavam na “Síntese das artes plásticas” a necessidade de integração destas na arquitectura contemporânea²³⁴. Mário Dionísio dará conta deste aconselhamento entre um retomar do convívio entre pintores, escultores e arquitectos, não no *embelezar um recanto de um salão ou o átrio de uma escada. Trata-se de pôr conjuntamente em acção todas as possibilidades de invenção e beleza de que o homem é capaz para a construção do seu próprio horizonte, da sua própria morada.*²³⁵ Premissas assumidas por Le Corbusier numa síntese de consolidação construtiva das três artes maiores. Le Corbusier tinha proposto a integração de azulejo para o edifício do Ministério de Educação e Saúde no Rio que Portinari pintou.

Será ao longo da década de 50 que veremos a plena integração de obras de arte na arquitectura incluindo a retoma do azulejo com novos desenhos. Nuno Teotónio Pereira terá um papel importante na convocação de artistas de todas as gerações, chegando a afirmar que o cruzamento foi de tal ordem que em projectos mais recentes houve o esbatimento completo entre as artes e a arquitectura, *em que da fusão se*

²³² Memória descritiva do projecto, Processo de obra n.º 822. Henriques, Paulo. «A Construção das Modernidades». *O Azulejo em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000, p. 71.

²³³ Loureiro, José Carlos. O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na Arquitectura Portuguesa. Porto:1962, p. 24.

²³⁴ “III Congresso da U.I.A.”. *Arquitectura*. I.C.A.T. Lisboa: João Simões, Nov-Dez 1954, Ano XXVI 2.ª Série, n.º 53, p. 11.

²³⁵ Dionísio, Mário. «A Morada do Homem». *Arquitectura*. I.C.A.T.. Lisboa: João Simões, Nov-Dez 1953, Ano XXV 2.ª Série, n.º 50-51, pp. 23-24.

*passou mesmo à fusão das artes*²³⁶, referindo-se à obra do metropolitano dos Cais do Sodré, à galeria dos Paços do Concelho e às Portas da cidade do Montijo. Teotónio Pereira chamará vários artistas que de entre outros se destacam: Jorge Vieira, Frederico George, José Escada, Manuel Cargaleiro e Almada Negreiros.

Por seu turno, Keil do Amaral chamará Maria Keil, Júlio Pomar e Canto da Maia; Chorão Ramalho no centro comercial do Restelo (1949-1956) integrará azulejos decorativos de Querubim Lapa, que desenhará também os painéis para o conjunto de casas de férias na costa de Caparica, projecto de Pires Martins e Cândido Palma²³⁷, e desenhará também os painéis para a Casa da Sorte de Conceição Silva. Conceição Silva chamará ainda Espiga Pinto, Sá Nogueira ou Carmo Valente para a concepção de mobiliário.

O conjunto de blocos da Infante Santo (1955) projectado por Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta revelar-se-á chave neste sub-produto artístico, pela concepção de um revestimento artístico para os muros de talude, integrando assim painéis de Carlos Botelho, Júlio Pomar/Alice Jorge, Sá Nogueira, Maria Keil e mais tarde Eduardo Nery. Maria Keil encetará todo um trabalho compositivo no revestimento do metropolitano de Lisboa.

Não competirá aqui enumerar todas as propostas desenvolvidas neste crescente impulso ao longo dos anos 50, mas atestar esta tendência, que, segundo Michel Toussaint, se deve essencialmente como resultado de três razões. A primeira, pelo entendimento oficioso do Estado Novo que prolongou certos aspectos da casa portuguesa; a segunda pela revisão crítica ao Movimento Moderno, sobretudo pelo reconhecimento nas raízes tradicionais ensinamentos a cultura arquitectónica, a terceira pelas aspirações de uma nova geração em prol do movimento moderno.²³⁸

Será nesta última que Bento d'Almeida e Victor Palla terão um papel em nome da integração da obra plástica, preocupação, que se manifesta particularmente em obras de encomenda privada. Na sua obra arquitectónica, verificamos uma hibridez

²³⁶ Pereira, Nuno Teotónio. *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira* Museu Municipal Jorge Vieira, Casa das Artes, Beja, 2004.

²³⁷ Projecto sem data publicado. Cf. "Casas de Férias na Costa de Caparica". *Arquitectura*. Lisboa: Rui Mendes Paula, Janeiro-Fevereiro de 1959, n.º 64, p.15-18.

²³⁸ Toussaint, Michel. "Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal Século XX". *O Azulejo em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000, pp. 239-256.

funcional entre as operações artísticas e arquitectónicas, que acreditamos terem um carácter original no panorama português. Na tabela seguinte (ver Tabela 8 - Obras de Bento d'Almeida/Victor Palla e a integração das artes) encontra-se representado de forma sucinta a relação entre obras arquitectónicas e respectivas obras artísticas em quatro famílias distintas identificadas:

- Padrões de azulejos desenhados pelos arquitectos.
- Ampliações fotográficas concebidas pelos arquitectos.
- Obras gráficas: logótipos e ementas.
- Obras de artistas: esculturas, painéis pintados, vitrais e motivos escultóricos.

De uma leitura ampla sobre estas famílias artísticas poder-se-á observar que durante a década de 50 haverá uma manifesta vontade de incluir painéis de azulejos nas obras de arquitectura, distinguindo-se entre as obras que eram executadas a pedido dos arquitectos, das que eram concebidas por estes, nomeadamente painéis de azulejos padronizados — na falta de novos padrões os arquitectos desenhavam para os seus próprios projectos e que as fábricas produzirão na maior parte das vezes num processo semi-industrial com a técnica de estampilha.

Surgirão inúmeros painéis de azulejos com esta técnica e com padrões onde a repetição da unidade adquirirá novas escalas de leitura. Esta inclusão será patente em várias moradias, nomeadamente as da Família Feist (lic. 1949)²³⁹, com a combinação de três azulejos base diferentes, a moradia Teixeira da Silva (lic. 1949)²⁴⁰ e moradia Paixão (1950)²⁴¹, onde a partir de um azulejo base, toda a sua repetição e desdobramento fornecerá uma leitura padronizada, mas também em prédios de habitação; da Praça Paiva Couceiro (1950) ou Amélia Castro Pereira (1956)²⁴², onde o azulejo base dará a ilusão de relevo. Na aplicação em interiores ganhará destaque desde 1948 na remodelação da farmácia Arga²⁴³ onde aparecerão dois frisos distintos;

²³⁹ Vd. ficha de obra n.º N5B_b, parte II da Tese.

²⁴⁰ Vd. ficha de obra n.º N5B_a, parte II da Tese.

²⁴¹ Vd. ficha de obra n.º N5B_d, parte II da Tese.

²⁴² Vd. ficha de obra n.º N5B_m, parte II da Tese.

²⁴³ “Farmácia em Lisboa”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXI, 2.ª série, n.º 27, Out-Dez de 1948, p.4-5. Victor Palla havia apresentado na 3.ª EGAP (1948) uma maquete para um painel decorativo em azulejo.

o primeiro rematando com o topo das vitrinas evidenciará nomes célebres da química, e o segundo resultado de identificação de objectos usados na farmácia antiga.

Data	Projecto	Azulejo	Fotografia	Logótipo	Obras plásticas e respectivos artistas colaboradores
1948	Farmácia Arga				
1949	Moradia Feist				Alto-relevo de Júlio Pomar.
1949	moradia Teixeira da Silva				
1949	Snack-Bar Términus				Desenho de João Abel Manta.
1950	Moradia António Paixão Ferreira				
1950	Prédio Paiva Couceiro				
1950	Cabeleireiro Bruna & Renzo				
1952	Snack-Bar Pique-Nique				Painel de Júlio Pomar, Grafismo de ementa de António Domingues.
1952	Igreja para a Paiã				Vitrais de Júlio Pomar.
1953	Moradia Ferreira Alves				
1953	Escola Primária do Vale Escuro				Painéis de azulejos de Sá Nogueira e Lima de Freitas, painel de Júlio Pomar, esculturas de Dias Coelho e Vasco da Conceição.
1954	Cabeleireiro Casimiro Lda.				
1954	Instituto de Beleza Arminda Lda.				
1954	Farmácia São Nicolau				
1954	Instituto de Beleza Frineia				Painel de Júlio Pomar.
1954	Instituto de Beleza Ayer				Painéis de Júlio Pomar.
1955	Snack-Bar Tique-Taque				Painel de António Alfredo.
1955	Escola Primária dos Olivais				
1955	Snack-Bar Pam-Pam				Painel de António Alfredo.
1955	Fábrica Martini & Rossi				Painéis em mosaico vitroso de Bento d'Almeida.
1956	Edifício Amélia Castro Pereira				
1957	Moradia Rogério de Freitas				Motivos escultóricos de Clotilde Mazzetti.
1957	Snack-Bar 4 Azes				
1958	Edifício da Ciba-Geigy, Lda.				Escultura de António Alfredo.
1958	Cabeleireiro Vendome				
1960	Snack-Bar Labirinto				Escultura de António Alfredo.
1960	Loja Santos e Nascimento				Escultura de António Alfredo.
1962	Moradia Franchi				Vitral de Hilário Teixeira Lopes.
1962	Snack Bar Camões				Desenhos de Lima de Freitas.
1962	Edifício de habitação (420)				Estudo para baixo relevo de Maria Barreira e Vasco da Conceição.
1962	Snack-Bar Tridente				Grafismo de ementa de António Alfredo.
1963	Hotel das Termas do Vimeiro				Baixo relevo de João Fragoso e painel de azulejos de João dos Santos Simões.
1963	Snack-Bar não identificado				Painéis de Álvaro Perdigão.
1964	Snack-Bar Boca do Inferno				Grafismo e obra cerâmica de António Alfredo.
1964	Snack-Bar Noite e Dia				Painel de Fred Kradolfer e menu com grafismo em ementas de António Domingues.
1968	Snack-Bar Galeto				Alto-relevo de António Alfredo, grafismo de ementa de António Domingues e esmaltes de Manuel e Jorge Costa Martins.
1972	Pastelaria Cunha				Painel de Francisco Relógio e grafismo de Joao Bento d'Almeida.
1974	Snack-Bar Galão				Grafismo de ementa de António Domingues.

Tabela 8 - Obras de Bento d'Almeida/Victor Palla e a integração das artes

O logótipo será pintado em azulejo e colocado alternadamente nestes frisos, constituindo-se caligraficamente pelo vocábulo Arga. Para o hall de entrada do edifício da Ciba-Geigy (produtos químicos e farmacêuticos) o padrão geométrico de azulejos reflectirá o desenho da estrutura molecular hexagonal sobre dois azulejos base combinados²⁴⁴. Será contudo em Snack-bares e cabeleireiros onde se verificará o desenho do azulejo não só como vontade de um revestimento textural, mas na maior parte dos casos relacionando-o com a marca do estabelecimento e com uma estética muito definida que iria igualmente ter em conta o cromatismo de todos os elementos em redor. Isto significa que o desenho do azulejo decorativo se transformará num conceito mais gráfico, traduzindo uma ideia de modernidade através de um desenho depurado e geométrico. Note-se que o azulejo era desenhado rigorosamente, como peça técnica de projecto com indicação de medidas e cores preconizadas. Isto equivale a dizer que cada projecto era um caso diferente de azulejo, conciliando o conceito a um desenho, motivos e cromatismo diferenciados.

Os padrões de azulejos referidos dizem respeito ao período dos anos 50, perdendo expressão na década seguinte, para dar lugar à consolidação da inclusão de obras de artistas convidados pelos arquitectos. Esta tendência vinha-se afirmando desde o início desde 1949 com várias participações de Júlio Pomar, acabado de chegar do Porto, em procura de novos trabalhos, mas não só, a década de 60 trará outras várias participações, constantes ou pontuais, de vários artistas intervenientes: Álvaro Perdigão²⁴⁵, António Alfredo²⁴⁶, Clotilde Mazzetti²⁴⁷, Francisco Relógio²⁴⁸, Fred

²⁴⁴ Vd. ficha de obra n.º N5B_o, parte II da Tese.

²⁴⁵ Álvaro Pedrigão (1910-1994) pintor, estudou na Escola de Belas Artes de Lisboa e também no Conservatório Nacional (Curso de Cenografia). Foi sócio da SNBA e na década de 50 pertenceu aos seus corpos gerentes como vice-presidente. Em 1989 foi eleito membro da Academia Nacional de Belas Artes e homenageado na 6.ª Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante, com a sua segunda exposição retrospectiva.

²⁴⁶ António Alfredo (1932-2000) pintor, escultor e designer gráfico. Esteve envolvido no Ciclo do Arroz. A sua obra encontra-se infelizmente dispersa e não sistematizada. Na sua colaboração com Bento d'Almeida e Victor Palla salientamos a escultura no snack-bar *Labirinto* e a escultura de uma caravela para a feira de produtos portugueses em Leopoldville. Ainda todo o trabalho gráfico de menus nomeadamente para os snacks *Galeto*, *Galão* e *Noite e Dia*.

²⁴⁷ Clotilde Mazzetti era esposa de Rogério de Freitas.

²⁴⁸ Francisco Relógio (1926-1997), artista plástico bejense. Colaborou em diversas exposições de arte moderna, em Portugal e no estrangeiro, nomeadamente a exposição "Homenagem a António Inverno" e também na Galeria de S. Bento (Lisboa), no "Group Surrealist Exhibition (Ohio, E.U.A.) e na exposição internacional ("Surrealismo e Pintura Fantástica") organizada por Mário Cesariny. Destaca-se na sua colaboração com Bento d'Almeida e Victor Palla os painéis cerâmicos para a confeitaria "Cunha" no Porto.

Kradolfer, Hilário Teixeira Lopes²⁴⁹, João Abel Manta, João dos Santos Simões²⁵⁰, João Fragoso, José Dias Coelho²⁵¹, Lima de Freitas²⁵², Maria Barreira²⁵³, Sá Nogueira²⁵⁴ e Vasco Pereira da Conceição²⁵⁵. Saliente-se o facto de que deste leque de obras listadas só a obra da escola do Vale Escuro e Escola dos Olivais serão encomendas públicas. Na fábrica Martini & Rossi (1955) as obras plásticas foram criadas pelo próprio Bento d'Almeida, composições abstractas em painéis de mosaico

²⁴⁹ Hilário Teixeira Lopes (1932) cursou pintura na Escola António Arroios. Foi bolseiro da F.C.G. em Paris em 1963. Distinguido com vários prémios e exposições no país e no estrangeiro. A sua pintura definiu-se em 1960 dentro de um informalismo que explora, acima de tudo, os efeitos matéricos. É filho de Armindo Teixeira Lopes e irmão de Manuel Gil Teixeira Lopes, todos figuras de proa da cultura portuguesa.

²⁵⁰ João Miguel dos Santos Simões (1907-1972) foi um historiador da arte português, especialista na área do azulejo. Diplomado em Engenharia Têxtil pela École Supérieure de Filature et Tissage de Mulhouse. Organizou, no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), uma secção que esteve na origem do Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), museu que dirigiu até 1972.

²⁵¹ José Dias Coelho (1923-1961). Artista plástico, activista estudantil no MUD Juvenil e grande resistente antifascista. Passa à clandestinidade em 1955 a par de Margarida Tengarrinha. Tem um papel muito importante de ligação entre os artistas plásticos e o Partido Comunista. Escreve um livro sobre a resistência ao fascismo em Portugal, destacando a acção do PCP. Nas palavras de Júlia Coutinho, «trata-se do primeiro documento sistematizado e publicado em Portugal, sobre a história da repressão salazarista». Mas só foi publicado em Portugal semanas após a queda da ditadura, em 25 de Abril de 1974. Antes disso, foi publicado em língua russa, na União Soviética, intitulando-se *A Resistência Salazarista*. Foi um dos dirigentes das lutas dos estudantes de Belas Artes pela criação da Associação Académica e das lutas em defesa da paz e contra a reunião do Pacto do Atlântico em Lisboa em 1952. Em consequência disso foi expulso da Escola Superior de Belas Artes, proibido de ingressar em qualquer outra faculdade do país e foi demitido do seu lugar de professor do ensino técnico. Aderiu ao PCP com vinte e poucos anos. Era funcionário clandestino quando foi assassinado pela PIDE, em 19 de Dezembro de 1961 em Lisboa. José Afonso dedicar-lhe-á uma canção, «A morte saiu à rua».

²⁵² José Lima de Freitas (1927-1998), ensaísta, investigador de arte, pintor, ilustrador e exímio desenhador e ceramista. Dedicou-se inicialmente com preocupações e temáticas neo-realistas. A sua passagem por Paris como publicitário e ilustrador foi determinante para o seu percurso. Ilustrou *Dom Quixote*, *Lusíadas* e *Líricas* de Camões, entre outros. Autor de obras escritas e ensaios relacionadas com a pintura como, por exemplo *Pintura Incómoda* (1965). Por último assumiu o cargo de direcção no Teatro Nacional de D. Maria e o de director-geral da Acção Cultural, da Secretaria de Estado da Cultura. Tornou-se amigo de Victor Palla, e terão convivido durante um longo período de tempo, nomeadamente durante o período das EGAPS.

²⁵³ Maria Barreira (1914-2010) completou o curso Superior de Escultura da Escola de Belas Artes em 1949 e em 1958 esteve em Paris como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Casada com Vasco Pereira da Conceição, a sua obra segue o figurativo, encontrando-se representada sobretudo no Museu Municipal do Bombarral - baptizado com o nome do casal de escultores - e que inclui obras de medalhística, escultura em mármore, gesso, madeira, bronze e pedra.

²⁵⁴ Rolando Sá Nogueira (1921-2002), iniciou em 1942 o curso de arquitectura na Escola de Belas Artes. Em 1946 desiste do curso de arquitectura e inscreve-se no curso de pintura, onde conhece João Abel Manta e José Dias Coelho. Colaborou na Cooperativa de Gravadores Portugueses e mais tarde foi professor de desenho na Sociedade Nacional de Belas Artes e na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

²⁵⁵ Vasco Pereira da Conceição (1914-1992) colabora enquanto estudante com os escultores Leopoldo de Almeida e Canto da Maia na Exposição do Mundo Português em 1940. Num primeiro período, a sua obra foi subordinada à temática da «maternidade» e da figura feminina, oscilando estilisticamente num compromisso entre a figuração e a abstracção, numa pesquisa plástica próxima da obra de Henry Moore sobretudo através das figuras reclinadas. Pertence ao grupo dos escultores designados da «terceira geração».

vitroso tanto para o Hall de recepção, usado como biombo, como cobrindo uma parede sobre um espelho de água, refrescando o pátio interior.

Num terceiro nível de obras artísticas interdependentes do projecto de arquitectura haverá a assinalar, embora em menor quantidade, a inclusão de ampliações fotográficas dentro do estabelecimento, substituindo o tradicional mural pintado, que Victor Palla proclamará a propósito das fotografias de Fernando Lemos²⁵⁶ e remetendo para os *photo-murals* de Le Corbusier²⁵⁷ na Cidade Universitária como exemplo do papel do valor monumental da fotografia na arquitectura, ou do seu valor plástico:

Mas não quero ser ambicioso. Contento-me com a escala doméstica. Peço para a fotografia lugar na habitação (...) Mas para criar obra plástica completa quero que também se possa contar com a fotografia²⁵⁸.

Bento d'Almeida e Victor Palla irão dar lugar à fotografia num prisma duplo; por um lado, fornecerão uma ideia de cosmopolitismo, veja-se o caso do cabeleireiro João da Mata, mesmo por cima do Rossio, conhecido por Vendôme, pois ostentava à entrada uma imagem ampliada da Praça Parisiense. Por outro lado, as ampliações fotográficas seriam mais económicas do que uma encomenda de um mural a um artista, mas não menos importantes no sentido de uma visão plástica abrangente.

Por último, e num quarto nível, temos a obra gráfica traduzida mormente nas ementas dos restaurantes e em vários logótipos de estabelecimentos. Garantido por

²⁵⁶ Fernando Lemos (1926) estudou pintura e litografia na Escola António Arroio e pintura na SNBA. Desde cedo, definiu-se como "surrealista, pintando, desenhando, escrevendo poesia" e fotografando. Em 1953, emigra para o Brasil depois da exposição na Casa Jalco e rapidamente será consagrado com o Prémio Nacional Brasileiro na bienal de S. Paulo (1957). Apresentará os seus desenhos na II exposição Gulbenkian. Apesar de a sua actividade actual dominante ser a de designer e pintor, foi o seu espólio fotográfico que lhe permitiu ganhar o Prémio Anual de Fotografia, concedido pelo Centro Português de Fotografia em 2001.

²⁵⁷ Le Corbusier falava de uma policromia e de uma camuflagem, ambas aplicadas à arquitectura. Enquanto a primeira poderia amplificar as dimensões através de um jogo disciplinado do uso da cor em diferentes elementos arquitectónicos, *fazendo explodir com alegria o sentimento da arquitectura*, a camuflagem serviria um pensamento de um pintor em determinada parede para expressar o seu sentimento plástico, alcançado igualmente pelo uso de fotomontagens. Corbusier, Le. « Le Destin de la Peinture », *La Querelle du Réalisme*, Éditions Cercles d'Art, Paris, 1987, pp. 110-123.

²⁵⁸ Palla, Victor. "O Olho Quadrado". *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*. Lisboa: Ano XLVI, n.º 3-4 Abril de 1953, p. 33-38.

António Alfredo nuns casos e por António Domingues em outros, haverá porém o caso da confeitaria Cunha na qual João Bento d'Almeida²⁵⁹ assegurará o logótipo e todo o projecto de interiores. Mas a integração gráfica revelar-se-á logo em 1951 no Instituto de Beleza Bruna & Renzo, pela correlação existente entre a marca/logótipo e componentes arquitectónicos, não na sua simples aplicação, mas no elemento arquitectónico que toma a forma do logótipo. É evidenciada assim a integração de um conceito mais gráfico que arquitectónico, no entanto o conceito começa a esbater-se, e em Snack-bares como o Pique-Nique, Pam-Pam ou Tique-Taque agregar-se-á uma imagem arquitectónica interior ao *visual merchandising* com rigorosa pormenorização, numa transversalidade da operação de design. O logótipo será o motivo do azulejo e vice-versa, sendo pormenorizado para a sua construção em néon com destaque nos alçados exteriores dos estabelecimentos. Por outro lado caberá aos arquitectos a escolha do nome de variadíssimos Snack-bares que, onomatopeicamente aludirão a um fácil reconhecimento auditivo, e habilmente o traduzirão em logotipos que representarão a estilização dos fonemas. No Pam-Pam vemos um tambor, no Tique-Taque um relógio, no Pisca-Pisca um olho aberto e outro fechado, no Noite e Dia uma lua e um sol e assim sucessivamente²⁶⁰.

O Pique-Nique (lic. 1952) será um caso exemplar, onde o jogo da temática de triângulos atravessará desde revestimentos, paramentos, logótipo, sacos de papel até à sua tridimensionalidade dinâmica nos tectos da sala de refeições instalada na cave. Se tivermos em conta toda a operação de produção de uma imagem coesa de identidade aliada à intervenção artística, neste caso ajudada por um painel de Júlio Pomar aludindo festivamente ao tema do Pique-Nique, e ao design das ementas de António Domingues, verificamos um todo arquitectural, com desenho rigoroso de mobiliário, iluminação, candeeiros esculturais e de toda a pormenorização, aproximar-nos-emos do conceito de obra-total. Os snack-bares serão o tipo de obras que melhor expressarão uma combinação desta integridade, deixando para trás a mera adjunção

²⁵⁹ João Bento d'Almeida (1947-1997) licenciado em Arquitectura pela ESBAL (1971), enquanto estudante de arquitectura colabora no *atelier* de Victor Palla e seu pai Joaquim Bento d'Almeida. Em 1973 forma *atelier* com o pai e com o seu irmão, José Bento d'Almeida. Mais tarde passará a trabalhar a título individual no Palácio dos Coruchéus, dedicando-se igualmente à escultura, à pintura e ao *design* gráfico, participando em exposições colectivas e com várias individuais a partir de 1969. Nos anos 80 especializou-se em *design* expositivo e em reabilitação no património. A sua obra, por sistematizar é merecedora de um estudo aprofundado.

²⁶⁰ Zigue-Zague, Pica-Pau, Buzina, Tip-Top, Tarantela, Labirinto, etc.

de obras artísticas para definitivamente instalar o conceito de design global no novo paradigma cosmopolita, tal como refere Ana Tostões:

(...) Talentosos e criativos, Victor Palla/Bento d'Almeida desenvolveram durante perto de uma década as mais interessantes propostas de cafés e restaurantes da cidade, com um apurado sentido gráfico de intervenção artística total, explorando novas formas que impõem novos hábitos, como o balcão corrido do *snack-bar* Pique-Nique, ou as paredes ondulantes do notável projecto do Instituto de Beleza Ayer.²⁶¹

Bento d'Almeida e Victor Palla, depois de inaugurarem em Portugal o conceito e a terminologia americana do *Snack-bar* — caracterizado por um serviço de refeições rápidas em cadeiras altas acompanhando um balcão corrido — desenvolverão um trabalho de especialização no design deste tipo de estabelecimentos e de lojas que atravessará toda a sua produção arquitectónica de 1950 até 1974. Cremos por isto, que tal dimensão artística não será meramente epidérmica, mas fruto de um conhecimento enraizado e actualizado sobre os processos de concepção da obra e da importância de todas as especialidades, artísticas e técnicas, não admirando por isso que Ana Tostões evidenciasse a sua importância.

Victor Palla ressaltará esta matéria como foco da sua atenção no artigo «Lugar do artista plástico»²⁶², onde interpelará acerca do alcance da unidade na obra de arquitectura, como a unidade necessária para atingir o estatuto de obra de arte. Fazendo referência à sua época, evidenciará a existência de uma nova relação entre os artistas com diferentes ofícios, isto é, de uma crescente especialização e da sua problemática, através da obra de arquitectura. A questão toma duas facetas: deve o arquitecto ser responsável pela criação das obras artísticas complementares à arquitectura, assumindo papel de criador completo como Le Corbusier ou Max Bill, ou devem os artistas moldar a sua obra agregados ao espírito do objecto arquitectónico, como colaboradores ao lado do arquitecto. Citando Miguel Ângelo,

²⁶¹ Tostões, Ana. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2.^a ed. Porto: FAUP Publicações, Manuel Mendes, 1997, Série 2, n.º 14, p.123.

²⁶² Palla, Victor. “Lugar do artista plástico”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.^a série, n.º 25, Julho de 1949, p. 7 e p.16.

coloca-se no papel do arquitecto para, segundo as suas palavras, *reinstalá-los naquele magnífico lugar de plenos colaboradores*, que partilham a visão do seu realizador, isto é, a do arquitecto. Para defender a sua tese, criticará a ideia da obra plástica como um *acrescento postíço* à arquitectura, perdendo expressão ou força, para logo de seguida justificar a importância da estrutura, a função primeiro (contraforte, goteira) e a forma à posteriori (ornamento, gárgula). Enunciará a disciplina técnica como indispensável ao artista, *em geral alheio àquela disciplina intelectual que salva do sentimentalismo o filósofo*. Adiantará ainda que a forma não tem como fim último a beleza, pois seguir tais princípios implica a interacção do sentimento do homem artista com a matéria. Da matéria advém inspiração, na matéria resolve-se o imprevisto, mas o sentimento enquanto razão criadora não existe dissociado da materialização da forma, e sem o sentimento aliado à sua execução e funcionalidade, o papel do arquitecto seria dispensável, afirmando que nesse caso só haveria engenheiros (técnico ligado à execução e não ao sentimento). Diz ainda que a arquitectura deve seguir a função ditada pelas leis da natureza e do homem, recusando qualquer arte que não siga os mesmos princípios, e Victor Palla ilustrará os modos de execução das obras que constituem o meio para atingir um fim, ao mesmo tempo que critica os colaboradores plásticos dos arquitectos que não atentam à obra de arquitectura, que não seguem o seu espírito, o do arquitecto. Lamenta-se de não haver a possibilidade do *sentir em unísono* entre os diferentes artistas plásticos e daquela cultura ocidental que no passado criou situações de obra-de-arte-total, dando disso exemplos de arquitectura clássica ou gótica, que para além do carácter plástico, continham um aspecto filosófico que as ligava, todavia, declara que acredita ainda assim na ligação equilibrada entre carácter plástico e filosófico, indagando racionalmente acerca do mundo e do homem, a fim de constatar no final do texto que esta ligação afinal de contas existe.

A questão basilar que atravessa o texto será a do papel do artista plástico enquanto colaborador do arquitecto e o seu posicionamento em relação à obra de arquitectura. Defensor da arquitectura como arte total, de convergência, porá em causa a forma de colaboração desatenta, desagregada e distanciada do artista plástico em relação ao arquitecto realizador. Encontrará a harmonia perfectível na estreita colaboração entre artistas e arquitectos da Antiguidade, interrogando contudo, o modelo de tal cooperação na modernidade. A questão do papel do artista plástico é

vista de um modo quase unilateral por parte deste autor. É o ponto de vista do arquitecto enquanto realizador de uma obra que, à sua maneira, deseja que os seus colaboradores entendam o espírito subjacente à obra, para assim criarem não posições mas uma obra plástica integrada com a de arquitectura, próxima da obra-de-arte-total. É neste ponto que Frederico George²⁶³ discorda, no seu comentário ao artigo de Victor Palla, pois para ele não existem diferenças entre as artes como a escultura ou a pintura e a arquitectura²⁶⁴. E enquanto no passado, era próxima a colaboração entre arquitecto e artista, quase sem distinção, a questão agora pressupõem já a problemática da especialização, onde a arquitectura compreende e integra as outras artes.

Se por um lado, Victor Palla defende o lugar dos plenos colaboradores, na sua quase autonomia, por outro lado *recusa qualquer arte que não tenha as mesmas leis*, que devem ser uma consequência das formas sugeridas pela função. Denota este artigo uma tentativa de alargar o postulado do “Funcionalismo”, como corrente estética que defende o desenho e a forma baseado na função, ao âmbito das outras artes em que predomina a arquitectura. Frederico George diverge novamente dizendo que só isso não chega, o lugar do artista plástico não é o do arquitecto, nem o do arquitecto será o do artista plástico, porque segundo este, não existem diferenças entre eles e citará Isamu Noguchi na revelação desta ideia. Este diálogo entre Frederico George e Victor Palla é interessante na medida da confluência das suas personalidades artísticas enquanto arquitectos e simultaneamente pintores. As posições de Victor Palla irão aproximar-se das de Le Corbusier e a visão de Frederico George será mais próxima da de Gropius. Convém lembrar que Le Corbusier afirmava que a sua arquitectura estaria completa não necessitando da pintura ou escultura, mas, que estas se começarão a organizar partindo da arquitectura e do seu renovado papel. Segundo o mesmo, quando tudo está preparado para receber a colaboração de artistas, não se trata de lhes pedir que respondam a perguntas frívolas. Le Corbusier será, porém,

²⁶³ Frederico Henrique George (1915-1994) foi um arquitecto e pintor português. Foi professor do curso de Arquitectura da ESBAL. Nos anos 40 realizou diversos quadros figurativos de raiz cubista. Participou em 1940, na Exposição do Mundo Português na qualidade de pintor. Participou na 1ª Exposição de Design Português em 1971, organizada pelo Instituto Nacional de Investigação Industrial, e Interforma – Equipamento de Interiores. O Espólio de Frederico George, que se encontra arquivado na Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) no (Forte de Sacavém), é constituído por 1.748 pastas, 10.584 desenhos e 24.602 fotografias

²⁶⁴ George, Frederico. “Comentário ao artigo Lugar do Artista Plástico”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXI, 2.ª série, n.º 27, Outubro -Dezembro de 1948, p. 6 e 23.

cuidadoso quando diz que esta colaboração exigirá disciplina e uma preparação²⁶⁵ dos artistas, pois uma deficientemente afinação entre o produto pictórico e a arquitectura dariam resultados heterogéneos.

O tema será reflectido mas não concretizado na reforma de 57 das Belas-Artes, e ocasionalmente debatido²⁶⁶. A discussão proliferará ao longo dos anos 50 e em França aparecerá o grupo «Espace 1950» para congregar projectos de arquitectos e artistas, cuja revista *Art d'Aujourd'hui* dedicará um número ao tema em 1954. Philip Jonhson organizará por seu turno um simpósio com a ideia da conjugação das três artes intitulado “studies in the development of urban sculpture”, a que a revista *Interiors* dará conta em Maio de 1951. No entanto, no final da década a síntese das artes será posta em causa por posições de escultores, advogando a autonomia da escultura e demarcando-se dos arquitectos.

Esta síntese das artes, *Gesamtkunstwerk*²⁶⁷ ou obra de arte total, tendo sido desejada por grandes artistas desde a antiguidade — Miguel Ângelo não distinguirá fronteiras entre os seus campos de actuação — e continuada nos tempos modernos; Richard Wagner nos seus ensaios e construção do teatro Bayreuth Festspielhaus, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Rudolf Steiner e Le Corbusier — cada um de sua maneira reflectirão a vontade de congregar o conjunto de todas as formas de arte, num ideal de perfeição, partindo do princípio de que cada arte *per si* terá a capacidade de infligir emotivamente o espírito humano. O manifesto de Gropius para a fundação da Bauhaus (1919) já havia radicalizado o intuito de todas as artes na fusão do edifício completo, não como diferentes componentes, mas convocando os futuros artistas e arquitectos à aprendizagem pela prática de diferentes ofícios artesanais. Gropius pretenderá reunir diferentes conhecimentos disciplinares numa acção simultânea, sem distinção entre artista e artesão, para alcançar uma nova arquitectura e em limite a obra de arte una.

²⁶⁵ Corbusier, Le. «La Arquitectura y las Artes». *La Situación Actual de las Artes Visuales*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1960, pp. 83-84.

²⁶⁶ Júlio Pomar encerra um artigo sobre o decorativo como expressão “de doença vergonhosa, e não, afinal, como expressão, de todas a mais viva, da arte do nosso tempo”. Pomar, Júlio. “Decorativo, Apenas?”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXII, 2.ª série, n.º 30, Abril e Maio de 1949, pp. 7-9.

²⁶⁷ Termo cunhado por Richard Wagner nos seus ensaios de 1849 promulgando a unificação das artes. A construção do teatro Bayreuth Festspielhaus acompanhada pelo próprio Wagner representa a sua visão, pela congregação do público ao espectáculo.

Segundo Ana Tostões a expressão plástica *é resultado da desejada integração das três artes, em que tanto a arquitectura, como a escultura ou a pintura, contribuíam na sua especificidade para a formalização da obra total*²⁶⁸. O cromatismo em edifícios da década de 50 é também exemplo duma interacção e diálogo entre artistas e arquitectos, embora João Abel Manta nos diga que havia uma separação clara entre pintores e arquitectos, constituindo-se como grupos contrários frequentando tertúlias diferentes. Ainda nos confessará que Victor Palla foi bastante importante fazendo justamente esta ligação entre pintores e arquitectos,²⁶⁹ ideia consubstanciada pela pintora Margarida Tengarrinha:

grande valor e dignidade, teve uma atitude muito importante de ligação entre as diversas artes²⁷⁰.

1.3.3 Casa-manifesto e auto-revisão

Destacaremos um projecto determinante na trajectória de Victor Palla, coincidente com a sua própria casa, submetido à Câmara Municipal de Lisboa em 1948 e que viria a ser construída entre 1949 e 1950. Com uma geometria baseada no rectângulo áureo²⁷¹, a casa cumpre rigorosamente os cinco pontos enunciados por Le Corbusier — casa assente em pilotis com piso térreo vazado, terraço como espaço de lazer com vista para o Tejo, planta livre em que o sistema pilar-viga permite soltar as paredes da estrutura, a livre composição do alçado possibilitada com o recuo dos pilares relativamente ao plano de fachada e, consequentemente, os vãos horizontais rasgando o alçado (incluindo bandeiras superiores em grelhas de ventilação). A rampa aparece neste projecto com grande assunção, ao contrário da Villa Savoye, em que a rampa existe no interior do paralelepípedo; assumindo total franqueza, exterior à casa,

²⁶⁸ Tostões, Ana, *Ibidem, op. cit.*, p. 148.

²⁶⁹ João Abel Manta em depoimento ao autor da Tese em 23 de Março de 2011.

²⁷⁰ Margarida Tengarrinha em depoimento ao autor da Tese, 19 de Outubro de 2006.

²⁷¹ O rectângulo de ouro é o rectângulo que tem os seus lados A e B na razão áurea. A razão áurea foi estudada pelos gregos antes do tempo de Euclides de Alexandria, que descreveu esta secção em sua proposição «dividir um segmento de recta em média e extrema razão». Le Corbusier usava a secção áurea como traçados reguladores de fachadas, à semelhança de um templo romano ou neoclássico.

rasgando o seu alçado, como protuberância delicadamente ligada a uma varanda por elemento circular. De acordo com Victor Palla, esta casa serviu como um laboratório de ensaios, tanto para ele como para muitos colegas que lá foram experimentar a rampa, e citava Le Corbusier: «a escada separa, enquanto que a rampa une». A casa do arquitecto, projectada para a sua própria vivência, funciona como um laboratório experimental de arquitectura, de conceitos e filosofias de habitar, de linguagens e de materiais. Wright fê-lo com a sua casa-estúdio em Oak Park, Chicago (1889), tendo ensaiado algumas premissas para o estilo da pradaria; Alvar Aalto em 1935 projecta a sua casa e estúdio, pondo em prática conceitos sobre a distribuição e vivência do espaço habitacional, em contraponto a moradias clássicas executadas anteriormente; Charles e Ray Eames depois de projectarem algumas casas protótipo com Saarinen desde 1945, em que advogavam a produção de elementos ou componentes standardizados, desenvolvem em 1950 a sua própria casa-estúdio em Los Angeles. O conceito assentava na arquitectura responder ao tipo de vida do Homem do pós-guerra, homem moderno, logo, um carácter do espaço moderno. Le Corbusier em 1951 concebeu Le Cabanon, um refúgio para o próprio, em madeira, utilizando a gama «modulor» com uma implantação quadrada de 3,66 de lado. Para Rykwert²⁷², a cabana primitiva aparece sempre como paradigma de edifício, como um padrão pelo qual, de algum modo, se hão-de julgar os outros edifícios. Um arquitecto, ao projectar a sua casa, reinterpreta a sua primeira função, a de habitar, e fará o manifesto daquelas ideias básicas, da ideia primeva de casa, como personificação da própria ideia de arquitectura, da qual surja uma genuína compreensão da arquitectura. Para Louis Khan, o valor de um arquitecto depende mais da sua capacidade de apreender a ideia de casa do que a habilidade para desenhar uma casa.

Esta casa é a casa do arquitecto, depositária da sua sensibilidade, de habitante e de criador. O projecto de casa própria resume a entidade arquitecto/utente, a sua omnipresença tece os laços de relações entre uma vida e uma ideia, estabelecendo um acordo entre pensamento e obra, arquitecto e utente, e isto só parece praticável na medida em que há uma correspondência entre o projecto arquitectónico e o projecto de vida, inscrito num padrão cultural, social e político. Daí a noção de experimentalismo, uma total liberdade de testar o radicalismo com uma certa dose de

²⁷² Rykwert, Joseph. *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*. Milano: Adelphi, 2002.

inconformismo, não havendo lugar a compromissos. A intenção é a de experimentar, mas é também a de afirmar e manifestar.

Como geometria, esta casa é racional, objectiva. Le Corbusier assinalava que era necessário fazer uso da geometria como linguagem da mente, sendo a razão geométrica precedida pelo sonho de habitar a casa. Projectar é imaginar, alimentar esse sonho, carregado de esperanças que condensam uma vida ideal, o lugar atingível da utopia — um espaço aberto à criação, casa aberta à novidade: assim é projectada a ideia da casa desejada.

O projecto de casa tem uma finalidade certa e inquestionável e, através dele, podemos chegar à acção comprometida do homem no decurso da história, por levar avante, de acordo com diferentes condições espaço-temporais, a construção de uma tradição guiada pelo sentido natural da vida quotidiana. Victor Palla, no «Lugar da geometria»²⁷³ vê este problema enquanto lei primordial pela qual se regem a natureza e o homem, aproveitando para introduzir a obra de arte como um meio alcançado pelo homem para estar próximo da natureza, isto é, Victor Palla evoca a descoberta individual para alcançar a glória, seja através de princípios geométricos (que advêm da natureza), ou através dos princípios vindos de um verdadeiro instinto, ou por iluminação divina. Para Victor Palla a obra nasce de uma significação supra-individual, dos ritmos exauridos pela natureza, distinguindo a problemática da obra de arquitectura das obras poéticas e da pintura na medida em que o projecto não constitui obra de arte em si mesmo, é só a obra enquanto produto acabado que poderá revelar-se como obra de arte, *a obra de arte só é grande quando se submete a certas leis de proporção e equilíbrio*, legitimando a sua afirmação com a análise factual de obras do passado.

Desde a Antiguidade que o homem se preocupa com as relações entre o espaço habitado e o seu próprio corpo²⁷⁴, no entanto, só em 1946 Le Corbusier criou um

²⁷³ Palla, Victor. “Lugar da geometria”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.^a série, n.º 26, Agosto-Setembro de 1948, p. 4-5.

²⁷⁴ No século I a. C., o arquitecto romano Vitrúvio escreveu o tratado de arquitectura intitulado *De Architectura*, onde estudou as proporções do corpo e as suas implicações métricas. Euclides, no século III a. C., já denominava de «razão média e extrema» à divisão de um segmento em duas partes seguindo uma proporção definida, que foi chamada de secção áurea no século XIX e hoje está presente em qualquer estudo sobre tamanho e dimensão relacionado com o corpo humano. Leonardo de Pisa conhecido como *Fibonacci*, estabeleceu a célebre sequência infinita de números com aplicações na botânica (no crescimento das folhas), *Liber Abacci* (livro do Ábaco) de 1202. Leonardo da Vinci concebeu seu famoso desenho da figura humana, baseada no homem de

modelo padrão de dimensões harmónicas à escala humana, aplicável à arquitectura e ao desenho industrial, denominado como se sabe por «Le Modulor»²⁷⁵.

A casa de Victor Palla é mais do que uma forte geometria, visto que está materializada, visível e tangível, o seu espaço transcende o espaço geométrico, a razão sugere a existência de espaços que a experiência sensível ignora, espaços que vivem na razão harmoniosa da geometria, sendo a imaginação o que nos faz entrar na alma da casa. O objecto concluído, construído, torna-o em arquétipo como forma sintética, a síntese das contradições e da obra humana inscrita na história. A sua representação demarca-se do caminho exaurido das representações tradicionais — com a sua perspectiva «brasileira»²⁷⁶, assim chamada por influência dos desenhos dos arquitectos brasileiros, cuja característica era a deformação do objecto apresentando um aspecto mais alongado, dando mais profundidade e dramatismo à vista.²⁷⁷ A influência brasileira de representação e a arquitectura na nova estética moderna será evidente em arquitectos desta geração conferindo-lhes a medida de liberdade e inconformismo, e que será inscrita em Portugal pela determinante e definitiva ruptura com o academismo.

Este paralelepípedo levantado do chão, rasgado a sul e virado ao Tejo, lembra aspectos da moradia de Óscar Niemeyer de 1942 (casa para o próprio na Gávea, Rio de Janeiro)²⁷⁸, com acessos exclusivamente por rampas. Vários foram os arquitectos que conceberam as suas próprias casas na mesma época. Em 1948, Faria da Costa (1906-1971) e Adelino Nunes (1903-1948) projectam as suas casas de férias — a

Vitrúvio, e em estudos matemáticos envolvendo a secção áurea, imaginando o homem em harmonia com o universo.

²⁷⁵ O Modulor era um modelo que fazia a aproximação entre o sistema métrico empregue em França e na Alemanha e o sistema inglês, de polegadas, usado na Inglaterra e nos Estados Unidos. Assim, «Le Modulor» passou a determinar alturas e larguras para o desenvolvimento de várias actividades domésticas e de trabalho, sendo largamente adoptado por arquitectos e *designers* industriais. A secção de ouro deriva de construções geométricas simples, sendo a sua relação expressa em números irracionais; Le Corbusier partiu da série de Fibonacci, sobre a qual redesenhou, ligando muitas das proporções humanas. Esta ideia tentava responder ao problema de como a concepção de espaço-tempo da física moderna podia ser trazida para o âmbito das artes, e entendidos nos termos das suas teorias de proporção. Le Corbusier chegou a tentar usar a *Golden Spiral* com o desenho do crescente museu infinitivo, mas só o trabalho de Tatlin ou Wright (museu Guggenheim de Nova Iorque) conseguiu aproximar-se deste conceito.

²⁷⁶ Era assim chamada pelos arquitectos desta geração por influência do método de representação da arquitectura brasileira. Esta geração utilizou deliberadamente perspectivas distorcidas para compreender o projecto. Esta deformação da perspectiva deve-se ou à influência da localização do plano do quadro relativamente ao objecto, ou à localização do ponto de vista em relação ao plano do quadro, podendo ambas as formas deformar o objecto.

²⁷⁷ Cf. ficha de obra N3A_a5, parte II da Tese.

²⁷⁸ *Brasil Builds, Architecture New and Old. 1952-1942*, MOMA, N.Y., 1943.

primeira²⁷⁹, de planta quadrada, inclui um pátio com dois arcos, e a segunda é também de feição tradicional²⁸⁰. Um anos antes Dário Costa, tinha projectado a sua moradia de férias em Cabeço de Montachique²⁸¹. No Restelo, Carlos Ramos ganha o Prémio Municipal de Arquitectura com a sua própria casa, projectada em 1946, e a Jorge Segurado (1913-1988) é atribuído o prémio Valmor de 1947, também com a sua própria moradia.

Já tinham aparecido algumas obras que haviam determinado o corte com os laços do tradicionalismo; a primeira seria a casa Honório de Lima, no Porto, projectada pelo arquitecto Viana de Lima (1913-1990), em 1939, numa concepção bauhausiana e que segundo Ana Tostões *anuncia panfletariamente um assumido radicalismo moderno e uma informação actualizada com a contemporaneidade internacional, que só seriam retomados ao longo dos anos 50*²⁸², e, ainda no Porto, os blocos da Carvalhosa e Sá da Bandeira dos arquitectos Arménio Losa (1908-1988) e Cassiano Barbosa (1915-1998).

Em Lisboa, o cenário era diferente; a arquitectura moderna chega pelo traço dos ex-alunos do Porto. No capítulo das moradias²⁸³, estamos convencidos de que em Lisboa a moradia que Victor Palla desenha para si em 1948 será provavelmente a primeira afirmação mais contígua com a gramática que Le Corbusier tinha formulado em 1927 — os cinco pontos para uma nova arquitectura²⁸⁴, concretizada com a Villa Savoye. Vinte anos distanciam uma da outra, e, ainda assim, a moradia do Restelo de Victor Palla aparece no panorama português como uma grande lufada de ar fresco, projecto jamais publicado. Pensamos por isso poder afirmar que Victor Palla é quem aposta com mais pujança numa clara assunção dos princípios que se proclamavam quer no 1.º Congresso Nacional de Arquitectura (1948) quer nos CIAM (Congresso

²⁷⁹ “Casa de Férias no Rodízio”. *Arquitectura*. Lisboa: F. Pereira da Costa, Abril de 1948, Ano XX, 2.ª Série, n.º 22, pp.14-15.

²⁸⁰ “Casa de Férias no Rodízio”. *Arquitectura*. Lisboa: F. Pereira da Costa, Julho e Agosto de 1947, Ano XX, 2.ª Série, n.º 17-18, pp.7-10.

²⁸¹ “Casa de Férias nos Arredores de Lisboa”. *Arquitectura*. Lisboa: F. Pereira da Costa, Maio de 1947, Ano XX, 2.ª Série, n.º 15, pp. 6-10.

²⁸² Tostões, Ana. “*Construção moderna: as grandes mudanças do séc. XX*”. Consultado em linha: http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_b.pdf

²⁸³ O premiado bairro das estacas dos arquitectos Formosinho Sanchez e Ruy Athougua foi projectado entre 1948 e 1949, com obra concluída em 1954, Cf. *Arquitectura*, n.º 53, Novembro/Dezembro de 1954, e publicado também em *A arquitectura, portuguesa e cerâmica e edificação*, n.º 7, Julho a Dezembro de 1954.

²⁸⁴ «Les cinq points d’une architecture nouvelle» originalmente publicado em *L’Architecture vivante*, n.º 17, Paris, 1927.

Internacional de Arquitectura Moderna), fazendo convergir a prática com o seu discurso teórico do seu artigo «Lugar da tradição»²⁸⁵. É portanto neste projecto de casa própria, que consideramos chave para todo o percurso posterior, onde o desenho não só representa uma produção conceptual, como concederá um modelo que guiará a produção social do objecto que representa.

Durante a década de 60, Victor Palla, tal como na de 50, terá a sua actividade sempre dividida entre o papel editorial/gráfico e a arquitectura, mas a actividade de arquitecto absorve-lhe ainda muito tempo. Em 1967, Palla e Lima de Freitas adquirem terrenos no Vale de Centeanes, no Algarve. Para o seu terreno, Lima de Freitas, também formado em arquitectura mas sem prática no ofício, contará com a colaboração de Palla, num projecto em estreita colaboração a dois que viria a ser construído. Já para o seu terreno, Victor Palla elaborará um projecto que nunca será construído, sendo interessante observar o projecto, uma vez que, depois da sua moradia no Restelo, passados quase vinte anos, este será possivelmente o projecto onde novamente o arquitecto encontra análoga manifestação de liberdade. Muito diferente é agora o contexto, o radicalismo modernista há muito que deixara de vigorar e a publicação da *Arquitectura Popular em Portugal*, resultado do inquérito iniciado em 1956, mostrava a arquitectura vernacular, de não arquitectos fotografada por arquitectos, influenciando todos os colegas, que agora teria em conta um retorno ao regionalismo, num compromisso com o movimento moderno, ou a sua herança.

A casa sem cliente, implantava-se criteriosamente num terreno com forte declive a sul e vista para o mar — *paredes de alvenaria, suportantes, quase paralelas, deixando portanto vãos facilmente vencidos pelo madeiramento da cobertura*²⁸⁶. Com o tipo de construção local havia agora a consciência do lugar aliado aos materiais e ao organicismo formal. Victor Palla justificava a solução volumétrica por uma correspondência tectónica:

²⁸⁵ Palla, Victor. “Lugar da Tradição”. *Arquitectura*. Lisboa: João Simões, Janeiro 1949, Ano XXI 2.^a Série, n.º 28, pp. 4-5.

²⁸⁶ Memória descritiva do projecto de uma moradia unifamiliar a construir no vale de Centeanes, Janeiro de 1967, Espólio Bento d’Almeida/Victor Palla.

(...) a intenção de respeitar ao máximo a sua topografia levou a escalonar em altura as várias dependências do programa [...] procurou-se uma integração total no meio ambiente.²⁸⁷

É de notar que as disposições mais organicistas e regionalistas que projectos como este, mas também o conjunto da Aldeia das Açoteias, construído no Algarve em 1968, contrastavam com projectos dos distintos snack-bars que em Lisboa asseguravam uma continuidade do exercício desta temática, cada vez mais urbana e «pop», como: Noite e Dia (1964), Tarantela (1960), Labirinto (1960), Camões (1962), Buzina (1966), Galeto (1966), Boca do Inferno (1969), Galão (1974), e Cunha, sendo este o último de toda a geração de snacks e restaurantes, já lá iam trinta anos desde o primeiro Términus. Este contraste tanto evidencia projectos comerciais, tão funcionalistas quanto festivos como projectos para fábricas que continham no fundo a base funcionalista procurando gestos de apropriação no terreno. Este sentido de uma variedade de projectos e situações colocam as duas escolas primárias numa dialéctica potencialmente interessante; na escola do Vale Escuro (1953) a arquitectura determina os perfis do terreno, onde ainda *articulam no terreno uma composição volumétrica plasticamente trabalhada, com rampas, muros, corpos pulverizados, revelando um brilhante domínio formal e um entendimento tectónico das movimentações do terreno que são potenciadas*²⁸⁸, já na escola dos Olivais Norte (1956) o terreno não se molda ao objecto, mas a arquitectura encontrando os melhores declives, pousa diferentes volumes dispondo-os em leque, encontrando a organicidade de Alvar Aalto como nos remete Clara Gonçalves, *tornando a modelação do terreno indissociável da forma arquitectónica*²⁸⁹.

As encomendas deste atelier foram, quase exclusivamente de entidades privadas, com excepção das referidas escolas. A actividade no *atelier* não foi desde logo intensa; de moradias unifamiliares aos edifícios de habitação multifamiliar e de escritórios, dos snack-bars às lojas e agências bancárias, ou instalações fabris, o que caracteriza o currículo deste atelier é a variada índole em torno de programas com

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Tostões, Ana. *Ibidem*. Op. cit. p. 106.

²⁸⁹ Gonçalves, Clara Germana. “Escola N.º 175”. *J.A Jornal Arquitectos*. Lisboa: O.A., n.º 207, Set-Outubro de 2002, p.96.

naturezas bem diferenciadas, adaptando com facilidade os discursos internacionais da época.

1.4 A actividade literária, de tradução, editorial e gráfica

Os subcapítulos seguintes foram organizados cronologicamente e correspondem a um período que vai de 1942 a 1960, onde se apresentarão os temas e acções que se nos afiguraram mais coevos e importantes nos domínios editoriais, literários e gráficos.

Refira-se que a actividade gráfica e de ilustração nomeadamente para as editoras de Coimbra será o motor para um envolvimento ideológico em que a tradução e a crítica acompanharão aspectos de uma cultura literária crescente nos anos 40. Depois, assistir-se-á ao desenvolvimento de um género literário específico, o policial, que será pontuado por práticas editoriais quase independentes trazendo simultaneidade nas acções de tradução, escrita, ilustração, grafismo até à sua impressão e publicidade. A passagem por Londres num curso de produção do livro solidificará esta aprendizagem num entendimento completo do livro enquanto objecto material e simbólico ganhando sentido unitário. Este aspecto virá exaltado com o aparecimento da colecção «As Três Abelhas» e pelo Círculo do Livro.

As actividades que descreveremos em seguida surgirão interligadas numa dinâmica contínua entre diferentes disciplinas, sendo muito difícil separá-las e considerá-las autonomamente. Já tivemos ocasião de sublinhar o domínio multifacetado deste autor. No entanto irá surpreender-nos ainda pela sua proficiência, sejam quais forem os temas focados. O que agora se verificará é a afirmação desse dinamismo com a concretização de obras inovadoras e de outras pouco comuns para a época, numa hábil manobra de ladear os confinamentos repressivos vigentes de um Estado Novo.

1.4.1 As editoras de Coimbra

Rui Feijó²⁹⁰ será o interlocutor primeiro que permitirá a Victor Palla um trabalho de desenvolvimento da expressão no desenho da capa do livro, dado que quando se conhecem durante o serviço militar em 1943²⁹¹, empolgado com alguns dos desenhos que vira e com capas imaginárias que Palla preparava, resolve então mostrá-las ao grupo neo-realista de Coimbra. O momento de aceitação por estes é crucial para a continuidade de Victor Palla enquanto ilustrador de capas. Feijó revela esse momento em carta a Palla:

(...) fiquei entusiasmado com as tuas capas. Não é lisonja. Esperava bom mas não tanto, confesso. Eu, o Carlos de Oliveira e o João Cochofel gostámos mais da do Verão Romano e dos Três Cavalinhos. Gostámos também da do Cummings. E em geral das outras. As piores, ou melhor, menos boas, - as do Poe.²⁹²

Rui Feijó levará a editores com quem estava ligado, nomeadamente ao editor da *Editorial Saber*²⁹³, o Dr. Botelho de Sousa, gerente da Livraria/Galeria Portugália, que lançava agora esta editora, querendo fazer um contrato com Victor Palla para a realização de capas a 200\$00 cada. Rui Feijó advertia Victor Palla para a exclusividade deste trabalho de modo sigiloso pedido por Botelho de Sousa havendo grandes *possibilidades de dentro em pouco estares lançado*. Este imediatamente encomendará a Victor Palla capas, o símbolo da editora, e as letras da colecção da

²⁹⁰ Rui Feijó (1921-2008), nasceu em 1921 em Viana do Castelo, estudou no colégio dos Jesuítas e fez o liceu no Porto, depois frequentou a Universidade de Coimbra, onde através do seu irmão, o poeta Álvaro Feijó (1916-1941) se relaciona com o grupo neo-realista de Coimbra: Joaquim Namorado, João José Cochofel, de entre outros. Foi director da revista Vértice. Desempenhou funções editoriais em várias publicações neo-realistas e venceu sempre ideais políticos de democracia. Os seus grandes desgostos foram a morte do seu irmão em 1941 e da sua esposa em 1945, altura em que, por pressão do pai, volta com as duas filhas, para a casa senhorial de família, em Vilar do Torno e Alentem, concelho de Lousada. Irá desempenhar funções ligadas à viticultura, participou nas campanhas de Norton de Matos e do General Humberto Delgado. Pertenceu a comissões do MFA e foi Presidente da Câmara Municipal de Lousada entre 1974 e 1975, e Delegado da Secretaria de Estado da Cultura no Porto, de 1986 até 1988, ano em que se aposentou.

²⁹¹ Juntos em Vendas Novas na mesma bateria na Escola Prática de Artilharia, em duas fases: 2 meses em 1943 e 3 meses em 1944, e juntos alugaram quartos na mesma casa.

²⁹² Rui Feijó em carta enviada a Victor Palla datada de 1 de Dezembro de 1943. Espólio Victor Palla.

²⁹³ Os primeiros esboços aparecem para a editora Nobel, julgamos que esta não terá existido ou mudou de nome para a definitiva Saber editora.

Selecta chegando a ser publicado o n.º 1 com contos de Edgar Allan Poe em 1943²⁹⁴. Vários esboços existentes demonstram o caminho percorrido com várias configurações da letra S (*Selecta*) com capas estudadas, sobretudo no rigor do *lettering* e de um desenho pintado a guache muito cuidado. São os casos dos *Contos Completos de Poe*, dos *Contos de Andersen*, das antologias de *Papini* e de *Sherwood Anderson*, todas da Saber Editora, capas impressas mas cujos livros não foram todos publicados²⁹⁵. Desconhecemos o desfecho desta editora e da colaboração que aparentemente não terá dado grandes frutos. Mas logo surgem novas encomendas de várias editoras de Coimbra: Livraria Saraiva Editora, Livraria Académica Editora, Casa do Castelo Editora, mas especialmente da Atlântida Editora e Coimbra Editora²⁹⁶. Esta, pela mão do seu gerente, Alfredo Saraiva Faria²⁹⁷, chamará Victor Palla para desenhar as capas de inúmeros livros, chegando a sair ainda em 1944 os *Novos Contos da Montanha* de Miguel Torga, *Trampolim* de Afonso Ribeiro²⁹⁸, *Alcateia*²⁹⁹ de Carlos de Oliveira³⁰⁰, *Casa da Malta* (1945) e *Minas de San Francisco*

²⁹⁴ Ver Ficha de obras n.º N2A_b1 e n.º N2A_b2 na parte II da Tese.

²⁹⁵ Ver Ficha de obras n.º N2A_b3 a n.º N2A_b9 na parte II da Tese.

²⁹⁶ Editora fundada em 1920 por vários sócios desde o próprio presidente do Conselho António Oliveira Salazar, José Alberto dos Reis, Paulo Mereia, Arménio Amado de entre outros professores de Direito da Universidade de Coimbra. Inicialmente com o propósito de divulgação do conhecimento jurídico. Mais tarde virou-se para outros campos do conhecimento e literatura. Nuno Medeiros relata que esta editora com cotas do chefe do governo irá paradoxalmente promover livros de teor ideológico contrários aos do regime, constituindo um mercado paralelo, clandestino e de grande procura cujas vendas excediam largamente a dos outros livros. Medeiros, Nuno. *Edição e Editores O Mundo do Livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010. p. 197-197.

²⁹⁷ «A minha obrigação é dar lucro aos patrões e é o que faço. Por isso, não vou prescindir da literatura de esquerda, pois enquanto vendo um livro ao gosto dos patrões, vendo dez ao gosto dos outros». Vieira de Sá, Fernando. *Cartas na Mesa: Recordando Bento de Jesus Caraça e a «Biblioteca Cosmos»*. Almada: Moinho de Papel, 2004, *apud* Medeiros, Nuno, *ibidem.*, p. 197.

²⁹⁸ Afonso Ribeiro (1911-1993) Autor pioneiro do movimento neo-realista, Afonso Ribeiro colaborou com publicações onde este movimento estético se gerou como *Altitude* e *Sol Nascente*. Este papel de precursor desenvolveu-se tanto na polémica contra presencistas, nas páginas de publicações como *Sol Nascente*, quer na recensão a romancistas brasileiros cujo modelo narrativo influenciaria a emergência da prosa neo-realista, quer ainda no domínio da ficção, sendo os dois últimos contos incluídos em *Ilusão da Morte* (1938) considerados por Alexandre Pinheiro Torres (O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase, Lisboa, 1977, p. 72) como uma das primeiras realizações da nova corrente. Professor primário em zonas rurais, o contacto com as desigualdades sociais e com as carências das classes desfavorecidas inspira uma prosa atenta à verosimilhança da fala das personagens, aos seus problemas e escravidões. Reclamando desde os seus primeiros escritos a falsidade de qualquer visão idílica sobre o homem do campo, denuncia a miséria moral de proprietários e trabalhadores, proclamando a necessidade de olhar para o mundo rural com olhos diferentes dos que tinham habituado o leitor a ver na ficção campestre o casticismo, a vida sadia ou a sobrevivência de valores decaídos. *Afonso Ribeiro*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult.2010-07-13]. Disponível na [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$afonso-ribeiro>](http://www.infopedia.pt/$afonso-ribeiro).

²⁹⁹ Carlos de Oliveira dá conta a Palla da necessidade urgente da capa, carta de 30-6-1944. A 1ª edição foi submetida a vários cortes na censura. A 2ª edição também com capa de Palla sai em 1945.

(1946), de Fernando Namora, estas últimas já inseridas na colecção «Novos Prosadores». Sairão mais de quatro dezenas de capas entre 1944 e 1958 e quase outras tantas para a Atlântida Editora, que entretanto se preparava para lançar a «Antologia do Conto Moderno». Victor Palla conta-nos:

(...) Era a febre das antologias. Havia uma disposição legal que dispunha (ou pelo menos assim era interpretada) que os livros estavam dispensados de pagar direitos de autor se fossem publicados com intuítos culturais ou didácticos, e neles figurassem as fontes do texto. Foi um ver se te avias. Não houve editor que não aproveitasse. [...] O Feijó e o Cochofel decidiram por volumes de contos, um de cada autor — Steinbeck, Caldwell. E lá percorri eu os dois quarteirões que separavam a Coimbra Editora da Atlântida. Não se punha sequer a questão de fazer livros iguais aos da outra. Não. Era preciso o que agora se chama um novo 'visual', uma nova imagem.³⁰¹

Rui Feijó e João José Cochofel irão orientar esta antologia para a Atlântida Editora dirigida por Felisberto Lemos³⁰², sobretudo com a ideia de publicar autores americanos e ingleses. Victor Palla e José Palla e Carmo terão uma participação muito activa dado o seu grande conhecimento de literatura americana e numa cumplicidade total, manifestada por uma incessante e animada troca de correspondência, discutindo autores, aquisições de livros, trocas de manuscritos, crítica literária e artística, irão em conjunto realizar a selecção, a tradução e o prefácio de algumas obras, nomeadamente de Herbert George Wells e Somerset Maugham. Victor Palla fará ainda a selecção,

³⁰⁰ Carlos de Oliveira (1921-1981) Poeta e romancista, veio para Portugal com dois anos de idade. Até à sua partida para Coimbra, onde se licenciaria em Ciências Histórico-Filosóficas, a região da Gândara, terra árida e pobre, onde o pai exerceu clínica, marcou profundamente a sua formação, vindo a constituir o cenário privilegiado da sua produção romanesca e poética. A sua estreia literária, na poesia, com *Turismo*, em 1942, e, no romance, com *A Casa na Duna*, em 1943, editados, respectivamente, pelas colecções "Novo Cancioneiro" e "Novos Prosadores", colecções consideradas ambas marcos no processo de afirmação da estética neo-realista, inscreve-o numa tradição literária que, na senda de Afonso Duarte (o "Mestre") ou Miguel Torga, conjuga, temática e formalmente, elementos populares e rurais com uma postura de modernidade. Colaborou, entre outras publicações, com *Vértice*, *Seara Nova*, *Altitude*, *Portucale* ou *Cadernos do Meio-Dia*. *Carlos de Oliveira*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult.2010-07-13]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$carlos-de-oliveira](http://www.infopedia.pt/$carlos-de-oliveira)>.

³⁰¹ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit. pp. 45-46.

³⁰² A quem Manuel Alegre dedica o poema «Livreiro da Esperança» uma vez que, sendo gerente da Livraria Lello de Luanda, organizava encontros clandestinos apoiando oficiais contra o regime.

tradução e o prefácio de contos de William Faulkner, prefaciará Dorothy Parker e em 1947, com José Borrego, publicará contos de William Saroyan³⁰³, um episódio atribulado e com variada troca de correspondência. De acordo com o arquitecto José Borrego, os contos foram previamente seleccionados e discutidos entre ambos de forma a cada um traduzir exactamente metade, depois trocaram-nos cinco vezes com o fim de os aperfeiçoar até o considerarem rigoroso. José Borrego fala-nos das qualidades do seu interlocutor:

O excepcional conhecimento do Victor da língua inglesa, em especial da americana com o saber do calão³⁰⁴.

Posteriormente combinaram fazer cada um o seu prefácio: José Borrego diria o pior possível de Saroyan, e Victor diria o melhor possível. Estávamos em Março de 1947 quando subitamente José Borrego é preso pela sua actividade política ligada ao MUD Juvenil. Na prisão escreverá ao seu director pedindo que lhe fosse concedido papel e caneta para acabar o prefácio, mas este acabaria por sair só com a parte de Victor Palla. O livro sairá ao em 1947 com tradução revista por Rui Feijó. Para além do trabalho literário e de tradução caberá ainda a Victor Palla desenhar todas as capas da colecção, a marca da casa e os cartões de boas festas. De novo, José Borrego fala-nos das qualidades, agora de destreza manual de Victor Palla:

Ele era tão habilidoso, que tudo o que fazia com as mãos era requintadíssimo, a ponto, se tivesse de fazer um embrulho qualquer sairia uma obra [...] a habilidade manual manifestava-se em coisas muito variadas, várias formas de artesanato [...] Foi ele quem me ensinou a desenhar as letras com rigor científico, tanto geométrico como à mão livre, ele tinha aprendido pelos livros de grafismo e de desenho de letras³⁰⁵.

³⁰³ William Saroyan, colecção «Antologia do Conto Moderno», Atlântida Editora, 1947.

³⁰⁴ José Borrego em depoimento ao autor da Tese, 23 de Janeiro de 2006.

³⁰⁵ Idem, *ibidem*.

É vasta a correspondência entre editores, escritores, muitos deles neo-realistas³⁰⁶ e Victor Palla, havendo constantemente pedidos para capas com muita insistência, pois na maior parte das vezes já havendo a prova tipográfica e enquanto o autor a revia, Victor Palla concebia a capa, que seriam muitas vezes criticadas, com observações e sugestões sobre os desenhos e o conteúdo verbal a figurar. Depois de alteradas eram novamente enviadas directamente para os autores e para Rui Feijó, que fazia a ponte entre estes e a editora ou ainda enviados directamente para a editora.

Poder-se-iam incluir aqui como exemplos elogiosos os discursos de Joaquim Namorado, de Cochofel, de Rui Feijó, João Falcato, de entre outros, mas citaremos particularmente o conteúdo de uma carta de Tomaz Ribas referente aos desenhos para a capa do seu livro *Montanha Russa*³⁰⁷ publicado em 1946,

Fiquei encantado com os desenhos. Não veja adulação nas minhas palavras, mas creia que os admiro muito e sobretudo dois - o do rapazito e a cena da mulher que chora sobre a mesa - me influenciaram particularmente, me comoveram. De arte plástica só sei dizer quando gosto ou não gosto: em geral gosto quando a obra me diz qualquer coisa. É curioso como você capta o clima – o ambiente – do que escrevi. Certamente foi mais por uma intuição do que por um poder de comunicação. Se eu fosse dotado de um talento como o seu e tivesse escrito o meu romance e ainda, o quizesse ilustrar teria, na verdade feito uma coisa como o que v. fez. Digo-lhe: além de me agradarem como arte isoladamente, são-me gratos porque estão dentro do que pretendi dar como arte de estilo (...) Há nos seus desenhos (...) o que mais aprecio em arte: um certo mistério por desvendar, algo que sugere mais do que na realidade as palavras dizem. Por minha desgraça a literatura é, em arte, o meio mais prosaico, o meio que mais limita o

³⁰⁶ Para um estudo da epistolografia existente no espólio de Victor Palla, faltaria a outra parte, isto é, a correspondência enviada por este a todos os correspondentes. Deste lado, no contexto das capas, edições e traduções encontra-se correspondência de: Aquilino Ribeiro, Afonso Ribeiro, Alfredo Saraiva, Carlos de Oliveira, Carlos F. Barroso, Felisberto Lemos, Fernando Pinto Loureiro, Fernando Namora, Fernando Valle, João Falcato, João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Crespo, José Marmelo e Silva, Lorenzo di Poppa, Luis Queirós Botelho de Sousa, Luís Silvério Saias, Manuel de Seabra, Mário Braga, Rui Feijó, Tomaz Ribas e Vergílio Ferreira.

³⁰⁷ Vd. Ficha de obra n.º N2A_d7 a n.º N2A_d15, parte II da Tese. Mostra a evolução dos estudos a lápis e guache.

artista. A mensagem dada em palavras é sempre mais clara e agreste do que dada no desenho, pintura, dança ou música. Pela qualidade dos seus desenhos, pelo muito que eles me dizem e pelo meu desejo de compreensão e adesão à obra, eu, meu caro amigo, lhe fico muito grato. Daqui lhe envio um abraço de entusiasmo e gratidão.³⁰⁸

Parece existir por parte destes escritores unanimidade em relação à qualidade do trabalho de Victor Palla, as felicitações eram constantes, o que atesta uma consciência crítica sobre o surgimento da imagem — valor pictórico — que acompanhava toda a produção e a cultura literária destes autores. Pela primeira vez em Portugal, esta arte muitas vezes considerada decorativa e menor, virá ligada à literatura neo-realista, formando-se num contexto próprio e específico com aceitação formal por parte dos escritores, o que nos levará a dizer que estes serão de algum modo os co-autores das imagens ou cartaz das suas obras. E apesar da preocupação social inerente a muitas das obras literárias, o seu correspondente imagético, na capa, será espaço aberto e sem quaisquer receitas de figuração ou compositivas. Victor Palla relata-nos o ambiente em que se deu o seu processo criativo:

Lá estávamos o Joaquim Namorado (e o irmão), o Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Rui Feijó, o Namora, o João Falcato, o Virgílio Ferreira e ainda outros que embora não se pudessem rigorosamente catalogar no movimento eram para ele muito importantes, como o Miguel Torga. E assim me vi integrado naquele conjunto. Como estava a acabar o curso no Porto e vinha a Lisboa, partia a viagem ao meio e descia em Coimbra. Tínhamos o entusiasmo enorme dos jovens que julgavam que vão modificar o mundo. (Não o modificámos, como se vê.) Eu era amigo de todos, trocávamos ideias, lia os livros no manuscrito (ou ia-os lendo como um folhetim; ficava sempre ansioso por saber o resto). Parte do êxito das minhas capas deveu-se decerto ao meu interesse pelo que estava a fazer³⁰⁹.

³⁰⁸ Carta manuscrita de Tomaz Ribas enviada a Victor Palla em 27 de Março de 1946. Espólio Victor Palla.

³⁰⁹ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit. p. 45.

Será porventura interessante verificar que autores como José Augusto-França, Ernesto de Sousa ou mesmo Fernando Alvarenga não tenham mencionado a importância das capas realizadas por Victor Palla, uma vez que, anunciando elas uma nova expressão ligada ao neo-realismo, atingiram decerto um público muito maior, o do leitor (que adquire o livro e uma imagem associada), do que o público de arte que, como se sabe, o panorama de exposições e reproduções de pinturas à época era muito pobre. Seria curioso auscultar o impacto que tais capas obtiveram sobre o grande público da altura, contudo, e através de depoimentos vários, foi possível constatar que as capas eram muito apreciadas e discutidas na época e que tais livros, hoje considerados raridades são cobiçados por coleccionadores, amantes da literatura portuguesa neo-realista ou simplesmente pelo desenho das capas. Ocupar-nos-emos mais adiante de discorrer acerca do desenho das capas, inserido numa estética neo-realista e analisando seus diferentes níveis funcionais.

Por ultimo, cumpre destacar a revista *Vértice* que, embora nascida em 1942³¹⁰, só contará com publicação regular a partir de 1945, na sua segunda série ressuscitada e orientada pelo grupo do *Novo Cancioneiro*, os chamados neo-realistas de Coimbra, nomeadamente Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Arquimedes da Silva Santos, Egídio Namorado e Rui Feijó. Quase todos, como vimos, ligados aos «Novos Prosadores» ou à «Antologia do Conto Moderno», que naturalmente contarão com a colaboração gráfica de Victor Palla para as capas da revista em preparação. Rui Feijó, agora como redactor, rogará com urgência uma capa simples em condição de fazer sair o novo número da revista (numerada de 4 a 7) em vinte dias. O importante era segundo Feijó, que a revista saísse, ainda que enfraquecida nos primeiros números, mesmo que a capa não fosse a definitiva. Viviane Ramond esclarece-nos que para haver continuidade da *Vértice* enquanto tal, seria obrigatório cumprir uma disposição legal que determinava pelo menos a uma publicação anual. Uma vez que a última publicação remontava a Fevereiro de 1944, impunha-se por isso fazer sair o número seguinte até Fevereiro de 1945³¹¹, data da carta de Rui Feijó. Mencionava que precisava *do sábio, esclarecido e proficiente dedo artístico* de Victor Palla, e ainda

³¹⁰ Revista fundada por Raúl Gomes e Carmo Vaz, a que se juntam Eduardo Lourenço e Mário Nunes Costa. Da primeira série resultaram três números dispersos entre 1942 e 1944.

³¹¹ Viviane Ramond ainda nos relata os factos e diferendos do aparecimento deste grupo ligado à *Vértice*, que de outra forma, pelas suas posições políticas seria mais difícil ou até impossível. Ramond, Viviane. *A Revista Vértice e o Neo-realismo Português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

que a censura havia cortado, de tal forma reduzindo significativamente o número de páginas inicialmente previsto e colocando em risco a publicação do primeiro número. Depois colocava-se igualmente o problema da chegada da cartolina para a capa, razão pela qual a revista ainda não teria visto a luz do dia.

No final de Fevereiro, a revista sairá com uma opção tipográfica em negativo zincogravado³¹², das sete hipóteses delineadas por Victor Palla, a que Rui Feijó advertirá para dois erros na impressão, o da colocação do acento no E de Vértice, desculpando o zinco gravador de querer aplicar a gramática às artes decorativas, e o segundo pela omissão da referência do autor das capas e vinhetas³¹³. As primeiras capas irão aparecer com este formato sem menção de autoria até que Joaquim Namorado por intermédio de Feijó solicitará a Palla uma nova capa para a revista, desculpando-se por mais um pedido feito da seguinte forma:

(...) Mas se o faço, é que estou certo que o Vértice representa para ti também alguma coisa. E já agora, espero (e também estou certo que assim será) que faças uma esplêndida capa de revista, verdadeiramente digna de ti – a outra bem sabes que o não era, embora saiba perfeitamente as péssimas condições em que tiveste de a desenhar³¹⁴.

Deste modo, um novo arranjo de capa surgirá em Fevereiro de 1946³¹⁵, de composição gráfica arrojada e título tipográfico oblíquo coincidindo com um grande V cifrando um vértice, cunho da revista e símbolo do encontro entre diferentes opiniões de ensaístas. Esta delineação manter-se-á por vários números onde as múltiplas combinações cromáticas irão garantir uma imagem de marca passível de uma identidade visual própria e a de uma continuidade sem alterações gráficas³¹⁶. Somente os conteúdos do índice figurarão numa caixa para o efeito. Victor Palla revela mais tarde a impostância da sua capa:

³¹² Ver ficha de obra n.º N2A_c4, parte 2 desta Tese.

³¹³ Carta manuscrita de Rui Feijó enviada a Victor Palla em 28 de Fevereiro de 1945. Espólio Victor Palla. É curioso notar que as vinhetas haviam sido desenhadas inicialmente para a Atlântida Editora e serão depois aproveitadas para a revista Vértice. As cartas de Rui Feijó misturam vários assuntos referentes ao estado de tradução, de aprovação das capas e até de assuntos de gestão das próprias casas editoriais.

³¹⁴ Carta manuscrita de Rui Feijó enviada a Victor Palla, s.d. Espólio Victor Palla.

³¹⁵ Julgamos tratar-se do fascículo 6 (n.º 27 a n.º 30).

³¹⁶ Ver ficha de obra n.º N2A_c7 a n.º N2A_c11, parte II da Tese.

(...) Para mim a capa da *Vértice* (e trabalhos desse tempo) é tão ligada aos acontecimentos coevos como os da *Contemporânea*³¹⁷, *Orpheu*³¹⁸, da *Panorama*³¹⁹ (em muito mais modesta escala, claro), que marcaram rigorosamente o momento cultural em que apareceram.³²⁰

Pontuando uma afirmação estético-ideológica de orientação neo-realista, esta série da revista defenderá, como diz Clara Rocha, uma literatura *útil na busca de uma linguagem do quotidiano à maneira do novo romance americano*³²¹. O seu papel será preponderante em várias áreas do conhecimento e designadamente na afirmação de uma arte de transformação social, de «estética de progresso», traçado por Joaquim Namorado, Mário Dionísio, ou Júlio Pomar. A *Vértice* corresponde a um momento heróico editorial com atribulações políticas, mas criando a convergência de muitos dos intelectuais e artistas empenhados na denegação no alinhamento ao Estado Novo.

1.4.2 O policial

No presente subcapítulo trataremos de elucidar a contribuição de Victor Palla neste género literário, de que foi um dos principais dinamizadores nos finais da década de 40 e primeira metade da seguinte. Considerada em Portugal durante muito tempo como um género literário menor, não obstante a persistente mas pontual actividade editorial e literária de meia dúzia de entusiastas, refira-se o aparecimento em 1931 da colecção «Novelas Policiais» por Reinaldo Ferreira conhecido pelo *Repórter X*, ou do mesmo ano a colecção «Os Melhores Romances Policiais» pela Livraria Clássica Editora, a ficção policial verá surgir uma crescente popularidade no início dos anos 50. Já antes, em 1949 surgia à venda a revista *Mistério Magazine* editada no Rio de Janeiro com contos vindos do EQMM garantindo uma publicação constante até ao início da década de 70. Em 1998, numa exposição organizada pela

³¹⁷ Revista que sai em 1922, com textos do modernismo português, com colaboração de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Eugénio de Castro, Aquilino, etc., e com trabalho gráfico e plástico de Almada, Columbano Bernardo Marques, António Carneiro, Santa-Rita, etc.

³¹⁸ Revista que em 1915 faz a afirmação estética e ideológica da geração modernista, fundada por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Luís de Montalvor.

³¹⁹ Editada em 1837, teve como teorizadores do 1.º romantismo português, Alexandre Herculano e Almeida Garrett.

³²⁰ Inquérito de António Valdemar “Artes gráficas: o caminho percorrido”, *DN Cultura*, 30 de Março de 1986, pp. IV e V.

³²¹ Rocha, Clara. *Revistas Literárias do Séc. XX em Portuga*. Maia: INCM, 1985. pp. 522-523.

CML, em tom de balanço, far-se-á o levantamento e a ordenação dos precursores deste género literário. No prefácio do catálogo, Francisco José Viegas dizia:

(...) A verdade é que o romance policial português raramente existiu. Ou imitava os mestres do género, americanos, em todos os seus tiques ou limitava-se a traduzir o *jazz* pelo fado mais simplório e ingénuo. Não é por acaso que a parte qualitativamente mais significativa do policial escrito em português é assinada por pseudónimos [em inglês] (...) São livros ingénuos, muitos deles. Eram lidos com o ar de suspeita e de divertimento que o género supunha — e dera, origem a uma cultura particular, pouco conhecida e pouco comentada (...) a uma subcultura no fim de contas, que teve a infelicidade de crescer sob o fascismo e a censura. Estou em crer que seriam outros os caminhos do policial, caso as circunstâncias e os contextos fossem outros (...).³²²

Para Victor Palla o policial será tema de grande interesse reflectindo-se não só na sua leitura de autores policiais, como na tradução e publicação de várias histórias. Os autores traduzidos serão entre outros: Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton, Agatha Christie, Dorothy Leigh Sayers, Margery Allingham, Dashiell Hammett, Harold & Jerome Prince e finalmente Ellery Queen.

Em 1947, publicará uma antologia da *História do Conto Policial*, na qual validará o policial enquanto verdadeiro género literário, mas já com reservas ao que em Portugal acontecia; criticava o seu método de divulgação no que era escrito e traduzido, bem como um desconhecimento generalizado. Na introdução contextualiza a edição e a recepção desta literatura:

(...) embora nos últimos anos se tenha notado um apreciável e crescente interesse pelo género, é pequena a percentagem de leitores capazes de de apreciarem criticamente os vários e muito

³²² Viegas, Francisco José. “Há um problema com a literatura policial?”. *O caso do Policial Português*, ed. CML, Lisboa, 1998. p. 8.

frequentemente detestáveis romances policiais que um comercialismo criminoso lhes atira para as mãos³²³.

Igualmente, numa carta dirigida a Mildred Falk, editora da revista EQMM de Nova Iorque, Victor Palla dava conta da escassez de escritores especializados em literatura policial, e da própria condição da literatura deste género, informando-o ainda da sua recente Antologia³²⁴. Na volta do correio responde-lhe o próprio Ellery Queen, na pessoa de Frederic Dannay, curioso que ficara com a Antologia e pedindo-lhe o favor de lhe enviar dado que Ellery Queen tinha feito um levantamento de pequenas histórias detectivescas em 1942³²⁵ e que gostaria de manter o seu trabalho actualizado. Ao mesmo tempo adianta o seu plano para o verão do ano seguinte, onde contava fazer um número especial “internacional”, com autores estrangeiros provenientes de todos os continentes e onde o conto de Victor Palla viria ali incluído representando Portugal. Facto que se verificará em Agosto de 1948³²⁶.

Victor Palla, a propósito do filme policial, criticara as obras com receita do *simples esconder dum culpado e de prender o público por uma ânsia puramente gratuita*³²⁷. O modelo que popularizou o género policial consiste numa novela de dedução, ou seja, um detective que soluciona um crime a partir de pistas que, mais ou menos generosa, e honestamente, o autor vai fornecendo ao leitor, permitindo-lhe teoricamente antecipar-se ao desfecho. Distinguia ainda a literatura sensacional da detectivesca ou dedutiva, ensinando-nos que uma história poderá ser policial não sendo detectivesca.

Em 1948, com 26 anos, será atribuído a Victor Palla o prémio Ellery Queen’s Mystery Magazine³²⁸ com o conto policial intitulado «The maul, the sword,

³²³ Palla, Victor. *História do Conto Policial, Uma Antologia*. Coimbra Editora Lda., 1947, p.2.

³²⁴ Carta dactilografada e datada de Outubro de 1947. Cf. Texto 2B-3, parte II da Tese. Espólio Victor Palla.

³²⁵ Queen, Ellery. *The Detective Short Story: A Bibliography*. Boston: Little Brown and company, 1942.

³²⁶ *Ellery Queen’s Mystery Magazine*, vol. 12, n.º 57, Agosto de 1948. Ver ficha de obra n.º N2B_a1, parte II da Tese.

³²⁷ Palla, Victor. “O Filme Policial”. *Imagem Revista Popular de Cinema*. Lisboa: n.º 2, 15 de Novembro de 1950.

³²⁸ A revista foi fundada em 1941 sob a responsabilidade dos irmãos Frederic Dannay e Manfred B. Lee, co-autores de vários contos policiais com o pseudónimo de Ellery Queen. Em 1941, Dannay dizia no seu manifesto da EQMM, criar consciência da literatura de mistério como género literário a ser respeitado, encorajar a boa escrita entre os colegas disponibilizando-a no mercado editorial e promover novos escritores em busca de uma expressão dentro do género. Dannay esteve como

and the sharp arrow», obtendo um *prize money* e a sua publicação na revista EQMM³²⁹. O conto foi inicialmente escrito em português com o título *O Maço, a Espada e a Frecha Aguda* e traduzido pelo próprio para inglês, vindo a ser publicado na *Vampiro Magazine*³³⁰ em 1950. Tratava-se da resolução de um caso de homicídio com um presumível suspeito, onde a casa labiríntica e a entrada em cena do seu arquitecto trazendo a planta da casa, mudará a circunstância. Uma leitura atenta sobre o desenho da casa fará dissolver o mistério, resolvido pelo detective Seabra, um homem que afinal levantara falso testemunho contra o próximo — provérbio que dá título ao conto. O enredo gira em torno de um espaço pré-concebido e não dispensa a inclusão da planta para o leitor verificar a possibilidade geométrica da resolução do problema. Desenho do espaço e desenho da história complementam-se, não existindo uma sem a outra, facto que alia o arquitecto ao contador de histórias enigmáticas.

Este conto tinha resultado de um acordo entre Victor Palla, seu irmão José Palla e Carmo e seu primo direito António Afonso Palla Carreiro, que levantaram a questão do porquê não haver um escritor detectivesco português e, porque não um detective português? Nascerá assim o “Senhor Seabra”.

A elaboração em conjunto de um livro de contos policiais incluindo dois ou três contos cujo autor de cada um, teria um «nom-de-guerre» — António Carro, onde se “esconderiam” os três, José, António e Victor, tal como Ellery Queen era o heterónimo colectivo dos dois primos Frederic Dannay e Manfred B. Lee, que escreviam em colaboração. O livro, embora anunciado não se concretizou³³¹, Victor Palla tinha elaborado o conto que depois lhe deu o prémio e o primo António Afonso escreveu «Jaz morto e arrefece»³³² que foi publicado em *O Gato Preto*. José Palla e

chefe de edição até 1982, altura da sua morte. A revista mantém até hoje grande qualidade editorial. <http://www.themysteryplace.com>

³²⁹ *Ellery Queen's Mystery Magazine*, vol. 12, n.º 57, Agosto de 1948.

³³⁰ *Vampiro Magazine*. n.º 6, Agosto de 1950, pp. 88-110.

³³¹ Livro que seria intitulado *Sete Malícias* por António Carro com um prefácio de Victor Palla. «Sete contos que são sete situações à primeira vista fisicamente impossíveis. O leitor poderá medir os seus poderes dedutivos com os do simpático e gorducho Senhor Seabra, o homem mais malcriado do mundo, capaz de resolver enigmas como o do rapaz estrangulado na neve – sem pegadas à volta. Verdadeira qualidade literária e numerosos esquemas valorizam esta surpresa para os amadores do género policial e para todos os que gostam de encontrar histórias sugestivas e bem contadas». Anunciado na guarda interior da *História do Conto Policial*.

³³² Carreiro, António Afonso Palla “Jaz morto e arrefece”. *O Gato Preto, Antologia de Mistério e Fantasia*, n.º 2, Janeiro de 1952.

Carmo por seu turno não escreveu o seu conto, andava pois embalado com a sua história de *Polícias e Ladrões, Uma Antologia de Contos Policiais e de Mistério*³³³.

No que se refere às capas, Victor Palla desenhará a capa da sua antologia — um ambiente de mistério sobre um fundo negro, o rasto deixado por pegadas apontam sentidos distintos acabando por se dissipar numa bruma em tons de cinza. Estas pegadas aparecerão na capa da antologia do seu irmão, ao mesmo tempo que Victor encetava *O Gato Preto* como veremos adiante.

Saliente-se por último o papel de Fernando Luso Soares³³⁴ como autor e divulgador do policial em Portugal. Os seus ensaios sobre a ficção policial fixam-nos o empenhamento de um profundo conhecedor das técnicas da novela policial-dedutiva, estudada nos vários autores, entre os quais Fernando Pessoa.³³⁵

1.4.2.1 *Vampiro Magazine*

Pela mão de António Augusto de Souza-Pinto³³⁶, que no Brasil já tinha fundado os «Livros de Portugal» publicando livros portugueses, uma vez chegado a Lisboa irá em 1944 fundar os «Livros do Brasil» trazendo literatura brasileira com grande êxito de vendas. Nomeadamente a «Colecção do Povo», dirigida por Jorge Amado com mais de uma centena de volumes, na sua maior parte livros proibidos que não seriam levados à censura uma vez que eram publicados no Brasil. A censura ocorreria somente quando estes apareciam nos escaparates das livrarias, o que poderia suceder após alguns dias, pelo que nessa altura, leitores atentos já estariam na posse desses livros. E, mesmo em livros publicados em Portugal, havendo determinados livros que pudessem vir a ser proibidos, haveria várias formas de subterfúgio, algumas

³³³ Carmo, José Palla e. *Uma Antologia de Contos Policiais e de Mistério*. Coimbra; Coimbra Editora, 1952.

³³⁴ Fernando Luso Soares (1924-2004). Enquanto advogado defendeu, juntamente com Manuel João da Palma Carlos e Francisco Salgado Zenha alguns réus que foram perseguidos pela PIDE durante o regime salazarista, tendo chegado mais tarde a magistrado do Ministério Público. Foi também ficcionista, ensaísta e dramaturgo. Como dramaturgo seguiu a corrente de teatro narrativo de influência Brechtiana. Deixou duas dezenas de publicações, entre as quais *A Ficção Policial* de 1954, constando no espólio bibliográfico de Victor Palla com dedicatória do autor.

³³⁵ Victor Palla e Luso Soares trocaram correspondência e livros assinados. Não sabemos se se terão alguma vez encontrado.

³³⁶ Souza Pinto irá convidar e receber Agatha Christie em Lisboa e manterá correspondência com esta escritora assim como com Georges Simenon ou Frank Gruber.

destas episódicas³³⁷, funcionando uma combinação entre os editores e tipografias em que estas enviariam os livros para a censura (SNI) somente passadas duas a três semanas (em simultâneo com o envio de quinze exemplares para a Biblioteca Nacional) e uma vez chegando ao SNI, o livro sendo lido, ou não, muitas vezes pelo título ou pelo nome do autor a censura enviaria imediatamente um ofício dirigido à PIDE dando ordem à sua apreensão (enviando também um ofício para os editores e livreiros). Nesta altura, indivíduos da PIDE calcorreavam a cidade de livraria em livraria recolhendo os livros, sendo que neste intervalo vários livros teriam já sido vendidos. Contudo, a literatura traduzida do romance policial anglo-americano na década de 50 não passará por estas dificuldades tão directas. Segundo Maria de Lurdes Sampaio, terá mesmo gozado da falta de censura ou de qualquer interdição³³⁸. Talvez por isso se assistirá à sua proliferação, ou esta reciprocamente inundando o mercado terá inibido a censura duma literatura que se julgava menor:

Nesse lugar marginal e periférico ao sistema literário português se publicaram alguns contos com passagens subversivas, como é o caso do conto de Robert Barr, “The Absent-Minded Coterie” (de 1906), traduzido para português por “A Sociedade dos Distraídos”. Neste conto, uma personagem cita o *dictum* “a casa de um inglês é o seu castelo” e elogia o sistema judicial inglês, declarando que não permitiria buscas policiais numa casa sem mandato legal. É também nesse *magazine* que um autor que se supõe ser Victor Palla incluiu ou sancionou um texto sùmula das teses de Haycraft e de E. M. Wrong, sobre a relação entre romance policial e democracia, numa introdução, não assinalada em índice, a um inócuo conto policial intitulado “Fininho Tostão e o Alfinete Roubado”.³³⁹

³³⁷ Medeiros, Nuno. *Ibidem*, p.200-201.

³³⁸ Sampaio, Maria de Lurdes. *As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o género policial em Portugal como género não policiado*.
<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/25383/2/lurdessampaiovantagens000100391.pdf>
[Consultado em Linha, 90 de Maio de 2010].

³³⁹ Sampaio, Maria de Lurdes. *Ibidem*.

Transcrevemos o texto atribuído a Victor Palla com a formatação da autora:
«Howard Haycraft, num capítulo do seu trabalho, conclui – e muito acertadamente – que o romance policial é até fruto e exemplo do verdadeiro espírito democrático. “Os detectives só podem existir na literatura quando o público sabe o valor da prova circunstancial” escreveu o falecido E. M.

Em Julho de 1947, pela chancela dos «Livros do Brasil» surgirá o primeiro número da «Colecção Vampiro», famosa publicação adoptando o formato de bolso e iniciadora de várias gerações, esta colecção terá capas de Cândido Costa Pinto (1911-1976) que, segundo Carlos Vaz Marques, iriam ser coleccionadas aficionadamente por Agatha Christie, testemunhando o valor das capas:

(...) foram de facto, uma das mais ricas formas de tornar esses livros apetecíveis. Cândido Costa Pinto fez daquele espaço um balão de ensaio para a pintura surrealista portuguesa, e, sobretudo, para o seu próprio percurso como pintor.³⁴⁰

Passados alguns anos Lima de Freitas assegurará o desenho das capas, Victor Palla não virá associado a esta colecção, mas à criação de uma nova colecção de policiais paralela denominada *Vampiro Magazine*, proposta a Souza-Pinto, tal o seu entusiasmo por este género. Surgirá sobre o guarda-chuva da *Vampiro* e da «Livros do Brasil» com o seu primeiro número em Março de 1950, totalmente organizada e traduzida por Victor Palla. Esta nova antologia de contos policiais, vendida ao preço de 5\$00 viria igualmente com capa e vinhetas de Cândido Costa Pinto, dando uma total unidade ao emblema da *Vampiro*. Este magazine contará com 24 números, nos quais serão incluídas biografias de escritores, problemas policiários, noticiários e outras curiosidades bibliográficas.

Wrong, de Oxford; poderíamos concretizar dizendo: todo o homem livre tem direito a ser julgado lealmente – e a não ser condenado sem a presença de *evidência* razoável, resguardada por leis conhecidas, justas e lógicas. Não se trata de castigar indevidamente a vítima que mais convém, mas de investigar qual o verdadeiro culpado – quer seja ele o intangível banqueiro A ou até o polícia B. É a razão contra a tirania. Assim compreendemos porque Hitler proibiu os romances policiais na sua Alemanha nazi, e Mussolini não tardou a seguir-lhe o exemplo. (...) Está-se a ver: Sherlock Holmes auxilia com condescendência a Scotland Yard e Perry Mason faz troça da polícia; que diabo de educação esta, para povos que têm de considerar intangíveis e infalíveis a autoridade e a força! E vá de proibir histórias em que o detective amador, ou seja o homem comum, possa exercer livremente o seu pensamento e astúcia contra os dogmas autoritários. Deixei-me divagar, e saiu-me muito pomposa esta introdução a um conto policial infantil» (cf. *Vampiro Magazine*, n.º 4, Junho de 1950; texto não assinado e não paginado).

³⁴⁰ Marques, Carlos Vaz “O Caso do Vampiro Triunfante”. *Jornal de Letras*. Lisboa: Ano IX, n.º. 350, Março de 1989, pp.22-23.

A elevada qualidade do «Vampiro Magazine» faz dele, porém, um caso à parte, não obstante a sua relativa curta duração.³⁴¹

Victor Palla irá novamente organizar e traduzir Ellery Queen e outros autores policiais estrangeiros aparecendo a partir do número três mais colaboradores garantindo mensalmente um conjunto de contos devidamente seleccionados. Contará por isso com vários tradutores, entre os quais apontamos: Francisco Branco, José Palla e Carmo, José Cardoso Pires, Zuleides Saraiva, Maria Antónia e V. Gomes de Oliveira. Este magazine atingirá um público, que apesar de pouco numeroso, estará desejoso de uma novidade deste género literário (mistério e intriga) acabando por gradualmente conquistar leitores fiéis, mas *verdadeiramente inesperada foi a tempestade de pedidos (...) Os leitores querem autores portugueses!*³⁴² como nos diz logo no terceiro número em Maio de 1950, anunciando desde logo o primeiro concurso de contos policiais em português, *com o intuito de animar o desenvolvimento da literatura policial em Portugal*³⁴³. Em Abril de 51, sairá então o número especial, (nº. 14) *Os Contos Policiais Portugueses* escolhidos pelo júri que julgou o concurso de *Vampiro Magazine*. O júri seria constituído pelo director do *Diário Popular*, Luís Forjaz Trigueiros³⁴⁴, pelo director do *Diário de Lisboa*, Artur Portela³⁴⁵ e pelo organizador da *Vampiro Magazine*, Victor Palla. Os autores portugueses do policial são: Francisco Branco, Alberto da Costa, Luiz A. Ribeiro, Nuno Portas, João Pimentel Barata, António Nunes dos Santos, Maria Antónia Gomes de Oliveira, A. Melo Horta e Maria Porfina das Neves. O primeiro prémio foi atribuído a Francisco Branco com o seu conto «Envenenamento», já premiado pela

³⁴¹ Almeida Martins, Luís “O Caso do Vampiro Triunfante”. *Jornal de Letras*. Lisboa: Ano IX, nº. 350, Março de 1989 pp.26.

³⁴² *Vampiro Magazine*, n.º 3, Maio de 1950, pp.78.

³⁴³ *Idem*, *Ibidem*.

³⁴⁴ Luís Forjaz Trigueiros (1915-2000), jornalista, ficcionista, ensaísta, crítico literário e teatral. Estreou-se na ficção em 1936, com *Caminho Sem Luz*, que obteve o prémio Fialho de Almeida, e na actividade jornalística em 1931. Presente no *Diário Popular*, desde a fundação, em 1943, tendo sido seu director de 1946 a 1953, e no *Diário de Notícias* (1954-1974). Foi membro do Conselho Fiscal da Editora Bertrand de 1948 a 1951, data em que passou a administrador (até 1974) e director da Editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 1975-1978). Dirigiu o Centro de Estudos Brasileiros do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas e foi agraciado com diversas condecorações.

³⁴⁵ Artur Portela (Pai) (1901-1959) jornalista, crítico literário e novelista, foi um dos mais destacados repórteres da primeira metade do século XX, tendo a sua actividade sido exercida sobretudo no «Diário de Lisboa». Como jornalista testemunhou a Guerra Civil de Espanha, tendo publicado, em 1937, a obra «Nas Trincheiras de Espanha». A sua estreia literária ocorreu, porém, em 1923 com «A Divina». De entre as suas obras merecem também destaque o livro «Os Grandes Duelos em Portugal» e «Rosas de Itália». Estudioso de Camilo Castelo Branco, publicou também a obra *A Sombra de Camilo*.

EQMM com o seu conto «The Dwarfs' Club» traduzido para «O Clube dos Anões» e publicado pelo *Vampiro Magazine* no seu n.º 4. Com uma edição mensal, o *Vampiro Magazine* sairá com regularidade e pontualidade até Fevereiro de 1952, perfazendo dois anos de publicação, altura em que, numa carta aos leitores, o director escreveria: *Circunstâncias de vária ordem, entre as quais avulta uma hipótese de uma remodelação total do magazine, obrigam-nos a suspender temporariamente a sua publicação.*³⁴⁶ Não sabemos o motivo da suspensão desta publicação, no entanto Victor Palla já tinha encetado o *Gato Preto*. Note-se que logo após, a publicação do primeiro número do *Vampiro Magazine* sai outra revista do género, a «X-Magazine»³⁴⁷ também de contos policiais, com capa de Vítor Péon. Várias revistas policiais tinham surgido então, do Brasil chegavam o «X-9», o «Meia-Noite» e o «Policia em Revista», para além do já mencionado «Mistério Magazine» versão brasileira pela Globo da «Ellery Queen Mystery Magazine».

1.4.2.2 O Gato Preto

«A Revista mais audaz para o leitor mais inteligente», anunciava-se assim em 1952 o lançamento da antologia de *O Gato Preto - antologia de mistério e fantasia*. O declarado desaparecimento do *Vampiro Magazine*, dará lugar a esta colecção de formato idêntico e de cores contrastantes, constituindo mais uma tentativa para instalar o romance policial português. Desta vez Victor Palla, aliás Manuel do Carmo³⁴⁸ juntar-se-á a Francisco Branco³⁴⁹, o vencedor do concurso dos contos

³⁴⁶ *Vampiro Magazine*. n.º 24, Fevereiro de 1952, p.28.

³⁴⁷ A *X-Magazine* teve como director José de Oliveira e editor responsável António Dias. «A revista, dada como grande novidade, única em Portugal, já não o era: competia com o *Vampiro Magazine* da editora Livros do Brasil, cujo n.º 1 fora lançado alguns dias antes, e que pelo mesmo preço oferecia mais páginas, muito mais contos de melhores autores apresentados com mais profissionalismo, e uma excelente capa de Cândido Costa Pinto. Desta vez a concorrência ganhava e o *X-Magazine* teve vendas decepcionantes [...] Em Junho as decisões estavam tomadas e começaram a ser levadas à prática: a publicação do *X-Magazine*, cujo aspecto gráfico tinha entretanto sido muito melhorado mas que não podia competir com o *Vampiro Magazine* da editora Livros do Brasil, foi terminada com o n.º 3, não chegando a sair o número de Julho que esteve, no entanto, anunciado.» João Manuel Mimoso, *A Agência Portuguesa de Revistas — Os Primeiros Sucessos (1950-1951)*. <http://www.tabacaria.org/APR/APR2.htm>.

³⁴⁸ Victor Palla utilizará os seus outros nomes de baptismo assumindo-os como pseudónimo – Victor Manuel Palla e Carmo.

³⁴⁹ Francisco Afonso Branco (1928-?) Não se conseguiu apurar qualquer dado biográfico deste autor.

policiais portugueses na *Vampiro Magazine*, dando à estampa o seu primeiro número em Janeiro de 1952.

Ambos farão a tradução dos contos, Francisco Branco assinará a rubrica dos “Problemas Policiais” e responderá aos leitores, Manuel do Carmo assinará a rubrica das “Palavras Historiadas”³⁵⁰ e “O Clube do Gato Preto”, onde colocará a voz do gato na primeira pessoa fazendo a apresentação da edição, crítica de contos, do que o gato mais gostou e outras considerações, tais como as que logo no primeiro número tece acerca da origem do nome, numa homenagem a Edgar Allan Poe³⁵¹ que *não será mais uma revista policial, o Gato Preto gosta de coisas policiais como gosta de um filme italiano ou de um quadro de Paris*. Ainda nesta nota de abertura vem uma referência à colecção «Vampiro» que vinha a revelar em Portugal vários autores célebres e era também *a iniciadora da presente voga dos livros de algibeira*, a par da colecção «Escaravelho de Ouro»³⁵² e a colecção «Xis»³⁵³, esta segundo Manuel do Carmo com uma «maior preocupação gráfica».

O gato vem personificado para tentar criar uma empatia com o leitor ao longo dos vários números da revista dirigindo-se em discurso directo como o principal interlocutor. O gato preto fuma cachimbo como os detectives; é intelectual porque fala de policiais com grande conhecimento de causa; está atento às cartas dos leitores, respondendo-lhes com humor e grande empatia; mas também gosta de brincar às escondidas com adivinhas charadísticas e de jogar às palavras cruzadas.

A constante auto-atribuição de pseudónimos, misturando factos reais e ficcionados levam o leitor a perder a referência da verdadeira entidade de alguns dos autores aqui mencionados. Assim, Maria João Fidalgo³⁵⁴ assume a voz na rubrica «Clube do Gato Preto» no terceiro número para uma escolha de um conto indicando traços da sua própria personalidade, *teimosia de mulheres*, como dirá. Virá contudo apresentada por Manuel do Carmo numa breve biografia inventada, o que nos poderia levar à questão da heteronímia. Por outro lado, no quarto número Manuel do Carmo

³⁵⁰ Uma nova versão de palavras cruzadas onde se faz um quadriculado colocando palavras que virão omissas em certa história contada.

³⁵¹ Edgar Allan Poe, com *Os Crimes da Rua Morgue*, criou, em 1841, o modelo da história policial: um detective que soluciona um crime.

³⁵² Colecção nascida em 1950, Édipo Editora pela mão de Joaquim Figueiredo de Magalhães (1916-2008) também fundador da Editora Ulisseia.

³⁵³ Colecção nascida em 1950 contando com capas de Edmundo Muge.

³⁵⁴ Pseudónimo de Victor Palla.

apresentará o próprio Manuel do Carmo com algumas características biográficas inventadas e apresentará Victor Palla como autor das capas e organizador gráfico da revista. E, o Gato Preto convidará Victor Palla para organizar parte deste número que incluirá um conto de Deniz R. Lourenço e outro de Georges Simenon. Todos eles são Victor Palla excepto Georges Simenon.

Victor Palla irá escrever ao todo quatro contos: dois com o pseudónimo Maria João Fidalgo intitulados «Os Três Detectives»³⁵⁵ e «A Razão da Raposa»³⁵⁶, e dois com o pseudónimo Deniz R. Lourenço³⁵⁷ intitulados «O Homem do Fato Preto»³⁵⁸ e «O Mel Azedo»³⁵⁹, este com adaptação do realizador Luís Filipe Costa³⁶⁰ para a televisão em 1974.

O último número de *O Gato Preto* intitulado «Almanaque para 1953», iria deixar um breve vazio na literatura policial em português. Em 1954 a Agência Portuguesa de Revistas fará surgir outras colecções dedicadas ao policial e de acção com capas e textos comprados à Editorial Bruguera (de Barcelona) e à da Editorial Rollan (de Madrid) como a revista *Detective* e *FBI*, a par da já mencionada edição brasileira da EQMM.

Victor Palla ainda preparava três números de *O Gato Preto* que não chegariam a ver a luz do dia: o número sete intitular-se-ia «número especial de férias» cuja capa foi impressa³⁶¹, um número especial dedicado à obra de G. K. Chesterton³⁶² de que as maquetas para a capa³⁶³ iriam bem caracterizar o personagem do padre Brown e por último, um número que seria dedicado à «fantasia científica». Nos estudos deste para a capa encontra-se o gato de escafandro espacial sobre uma paisagem lunar³⁶⁴,

³⁵⁵ Gato Preto, n.º 2, Fevereiro de 1952.

³⁵⁶ Gato Preto, nº3, Março de 1952.

³⁵⁷ Provavelmente uma alusão ou homenagem a David Herbert Lawrence.

³⁵⁸ Gato Preto, n.º 6, Junho de 1952.

³⁵⁹ Gato Preto, n.º 4, Abril de 1952.

³⁶⁰ Luis Filipe Costa (1936), realizador de televisão e cinema, autor de programas de rádio, romancista e guionista. Deu voz aos históricos comunicados da madrugada de 25 de Abril de 1974. Agraciado com a Ordem da Liberdade, é lhe reconhecida assim uma vida marcada pela criatividade, exigência ética e pela luta em defesa dos direitos dos autores portugueses. Um percurso de décadas ao serviço da cultura, da informação e da cidadania em Portugal.

³⁶¹ Ver ficha de obra n.º N2B_b27, parte II da Tese.

³⁶² Gilbert Keith Chesterton (1874-1936). Prolífico escritor inglês, jornalista, poeta, a par de Dickens ou Bernard Shaw, tido como um dos mestres do paradoxo. Ficou conhecido pelo policial *Father Brown*, padre católico de aparência ingénua, baixo, forte, com enorme guarda-chuva, no entanto a sua agudeza psicológica fazia dele um detective notável.

³⁶³ Ver ficha de obra n.º N2B_b31, parte II da Tese.

³⁶⁴ Ver ficha de obra n.º N2B_b28 a n.º N2B_b30, parte II da Tese.

revelando que *O Gato Preto* resvalava agora para um tema gradualmente apaixonante para Victor Palla: a ficção científica. Recorde-se que José Palla e Carmo e Victor Palla haviam seleccionado, traduzido e prefaciado uma antologia de contos de Herbert George Wells em 1946, de entre os quais Victor Palla considerava extraordinária «A Terra dos Cegos». Daí, que a preparação de um volume após várias leituras, traduções e uma recensão sejam compiladas dando lugar em 1959 à *Antologia de Ficção Científica* na colecção «Centauro»³⁶⁵ publicada pela Atlântida Editora, colecção esta organizada por Vasco Branco³⁶⁶ e por Victor Palla. No prefácio estabelecerá bem a diferença entre a situação da ficção policial em contraponto à ficção científica:

(...) No mundo de regras fixas do romance policial, tudo o que esteja para fora do palco arrisca-se a perturbar grandemente um equilíbrio estático de jogo convencional, tão estático que tem vindo a condená-lo aos poucos à decadência e à morte³⁶⁷.

Arriscando depois uma definição de ficção científica:

(...) Narrativa baseada deliberadamente na especulação romanesca sobre as consequências principais ou acessórias duma ou várias hipóteses científicas, prováveis ou não³⁶⁸.

Poderemos notar que esta publicação aparecerá como uma das poucas antologias sobre aquele tema em português até ao aparecimento em 1965 de *De Júlio Verne aos Astronautas – Os melhores contos de ficção científica*³⁶⁹, compilado por Lima de Freitas ou ainda *Terrestres e Estranhos*, antologia organizada por Lima

³⁶⁵ O nome desta colecção advinha de uma medalha de cobre com um centauro que pertencia a Vasco Branco.

³⁶⁶ Vasco Branco (1919) dedicar-se-á ao cinema (curta-metragem), à pintura, à literatura e à cerâmica. Em 1945 tem a primeira exposição individual de pintura e a partir de 1947 inicia uma colaboração regular em *Mundo Literário*, revista dirigida por Adolfo Casais Monteiro. Continuará a colaborar assiduamente em revistas literárias. Em 1945, faz a sua primeira exposição individual. Como autor literário tem a sua primeira produção em livro, *Telhados de Vidro*, em 1952 entre outros. Em 1964 fará parte como membro do Júri internacional do Festival de Cannes. Nascerá uma grande amizade ele e Victor Palla. Este fará o projecto da sua casa em Aveiro e os dois farão um pequeno filme sobre os elementos vermelhos desta cidade.

³⁶⁷ Palla, Victor. *O Que é a Ficção Científica, Uma Antologia*. Coimbra: colecção Centauro, Atlântida Editora, 1959, p. VIII.

³⁶⁸ Idem, ibidem, p. 327.

³⁶⁹ Colecção «Argonauta», Editora Livros do Brasil, n.º 100.

Rodrigues em 1966 na tentativa de conseguir um grupo de escritores de ficção científica em português. Alves Morgado e Luís de Mesquita serão dos poucos autores de histórias de ficção científica. Mário Henrique Leiria traduzirá várias histórias para a colecção Argonauta e depois para colectâneas já nos anos 70. Só nos anos 80 é que aparecerá a Caminho Editora inaugurando edições com escritores de ficção científica em Português. Fernando de Azevedo e Santiago Areal foram, para além de Lima de Freitas e Cândido Costa Pinto os autores de capas deste género literário.

1.4.3 Londres, a «Gleba» e o livro de bolso

De Abril a Maio de 1952, Victor Palla irá participar num curso intitulado “Publishing and Book Production”, organizado pelo British Council em Londres. O programa³⁷⁰ incluía um completíssimo conjunto de acções e conferências por profissionais ligados à produção do livro: editores, livreiros, autores, críticos, tipógrafos e impressores. Os títulos das palestras compreendiam: design do livro, ilustração, tipografia, novas técnicas de impressão e encadernação, selecção de manuscritos científicos e técnicos, publicação educacional, livros para crianças, livros de publicidade, contratos, direitos de autor e de tradução, custos de produção, distribuição, venda e compra do livro. De referir ainda as visitas de estudo à Cambridge University Press³⁷¹, à National Book League, à Jarrold & Sons Ltd³⁷² e à Penguin Books, esta acompanhada pelo seu fundador Allen Lane³⁷³. Num universo de onze participantes, quase todos ligados a casas editoras, Victor Palla será o único português.

Chegado a Lisboa, concretizará projectos editoriais e gráficos com arrojado sentido estético, de carácter profissional, reconhecendo-se de imediato a sua

³⁷⁰ *Publishing and Book Production, a course arranged by the British Council. 20 April - 3 May 1952.*

³⁷¹ A mais antiga casa editora e impressora, tendo publicado o seu primeiro livro em 1584.

³⁷² Editora desde 1770 havendo nos últimos anos ramificado a sua actuação para imobiliário, comércio e ensino.

³⁷³ Conta a lenda que depois de ter passado um fim-de-semana com Agatha Christie, Allen Lane (1902-1970), no seu caminho de volta a Londres se deparou com a inexistência de certo tipo de livros, de ficção e contemporâneos, a custos acessíveis em quiosques ou pontos de venda populares. Decide assim em 1936 fundar a Penguin Books, que iria ser determinante nas políticas editoriais e gráficas, tendo marcado profundamente uma nova filosofia sobre a questão do livro. Inicialmente lança a série Pelican num formato e custo acessíveis, depois com a Kings Penguin, Penguin Classics (1946) e a colecção de guias de arquitectura Pevsner.

aprendizagem e influências londrinas — porá em prática este seu ensinamento através de uma proposta da Editorial Gleba; um editora surgida nos anos 30 que havia interrompido a sua actividade, pretendendo de novo se lançar no mercado, como nos conta Victor Palla:

Chamaram-me para estudar como. Remoí o caso, um mês ou dois depois apresentei-lhes uma longa memória descritiva do que aconselhava: uma colecção de “livros de bolso”. Foi a primeira vez que em Portugal essa característica teve nome expresso (havia livros que se podiam meter na algibeira, mas a expressão não era conhecida). Livros de bolso, autores estrangeiros e portugueses (quando inéditos). Sugerir título, marca, formato, autores. Depois dirigi a colecção, escolhi os livros, pedi direitos, traduzi alguns, fiz a publicidade e as relações públicas. Foram os “Os Livros das Três abelhas”, que o Lyon de Castro³⁷⁴ depois comprou. Incidentalmente, também fazia todas as capas.³⁷⁵

Na referida memória descritiva, Victor Palla acusava ainda o problema de como *encontrar a fórmula diversa das já usadas entre nós, mas suficientemente elástica para não interessar apenas a um sector restrito*³⁷⁶, vislumbrando-se o anteprojecto da solução no uso de uma expressão — a colecção viva — vocábulo anteriormente usado na correspondência com seu irmão. O vivo significava uma atitude actual, com total adaptabilidade a uma nova situação que aparecesse. Era mencionada ainda a adopção do format de algibeira ou livro de bolso:

(...) semelhante ao tão vulgarizado formato americano das colecções de reedições. As razões são hoje óbvias: o público já se habituou

³⁷⁴ Francisco Lyon de Castro (1914-2004), fundador das Publicações Europa-América, aderiu ao Partido Comunista Português em 1933, foi exilado em Espanha e esteve preso durante 4 anos. Inicialmente foi tipógrafo na Imprensa Nacional e colaborador do «Pim-Pam-Pum», suplemento infantil de *O Século*. Comprou a colecção «Os Livros das 3 abelhas» abrindo a nova fase com a reedição de *Esteiros*, o livro que Soeiro Pereira Gomes dedicou «aos homens que nunca foram meninos».

³⁷⁵ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.44

³⁷⁶ «Plano de Trabalho da Editorial Gleba, Relatório do Estudo, 1950-1951». Original dactilografado, espólio Victor Palla. Vd. Textos para núcleo 2, parte II da Tese.

(mercê da experiência de várias colecções aparecidas) a meter o livro na algibeira, na malinha da senhora; gosta dum formato pequeno por um certo snobismo que o convence que ‘já lê livros como os americanos’, e para nós editores, esse formato permite uma distribuição pelas próprias tabacarias, papelarias de bairro, estações de caminho de ferro etc.³⁷⁷

Embora aparecido no início do século XX, o livro de bolso ganhará destaque não só pelo conceito de pequeno livro facilmente transportável, mas igualmente porque não dispensará a capa com uma marcada linha gráfica. Este tipo de livro verá a sua difusão acelerada pela revolução económica e social depois da segunda guerra mundial, mas durante a guerra, as editoras alemãs Tauchnitz e Albatross mantiveram a sua publicação na Suécia e na Suíça com volumes em inglês e de textos norte-americanos, modernizando o seu formato de livros brochados e com dimensões standardizadas. O mercado ficará rapidamente inundado de milhões de livros de bolso, impondo-se pelos preços acessíveis e apresentação exterior moderna. Surge a Birkhauser Klassiker composto por Jan Tschichold, em Itália as edições Giulio Einaudi, em França a Presses Universitaires publicando a famosa série de ciência denominada “Que-Sais-Je?”, entre outras.³⁷⁸ A Penguin Books adoptará o modelo da Albatross destronando-a e simultaneamente contratando Tschichold para seu gráfico-tipógrafo. Este adoptará um revivalismo da tipografia clássica, contrária à que havia defendido no seu livro de 1928 *Die Neue Typographie*, onde paradoxalmente havia lançado, com a Bauhaus, as bases para a moderna tipografia funcional.

Não faltaria a referência ao aspecto gráfico, rigorosamente cuidado, e da apresentação ao leitor num «clima» de simpatia e pontualidade da edição, comparando com casos americanos como os «Signet Books», «Pocket Books» ou «Bantam Books» e os ingleses «Penguin» e «Pan Books», de entre outros, nomeadamente «Les Trois Léopards».

Estava previamente orçamentada toda a execução tipográfica, litográfica, de direitos e de tradução, deixando todavia em aberto o nome e o *ex libris* da colecção. A

³⁷⁷ Idem, Ibidem.

³⁷⁸ Carlu, Jean. “La Jaquette Illustrée”. *Conception et Graphisme du Livre 1945-1955*. Paris : Le Courier graphique, n.º 86, 1956, pp.67-68.

colecção “Os Livros das Três Abelhas – os melhores livros para os melhores leitores” deveria sair em Julho de 1952 com a edição do segundo livro de José Cardoso Pires, intitulado *Histórias de Amor*³⁷⁹. Foi porém, apreendido pela PIDE e quase todos os livros foram queimados. Deste livro fazia parte uma edição especial de 250 exemplares rubricados pelo autor, incluindo um retrato de Cardoso Pires por Victor Palla realizado a partir do quadro de 1951³⁸⁰.

José Cardoso Pires³⁸¹ e Victor Palla estabelecem juntos o destino da colecção, que comercialmente era dirigida por Aurélio Cruz³⁸². Trazem-nos em português autores como Horace McCoy, Nicolau Gogol, Elio Vittorini, André Kedros e Arthur Miller, este com *A morte de um Caixeiro Viajante* traduzido por Palla e Pires —mais tarde levado à cena pelo grupo de Teatro Experimental do Porto, dirigido por António Pedro.

As capas de Palla afirmavam-se agora com muita clareza: uma composição de cores vivas e figuras desenhadas, usando a colagem e a tipografia para obter uma expressividade e estética modernas, semelhantes à revista *Interiors* ou *Gebrauchsgrafik* — de que Victor Palla era assinante³⁸³. Cardoso Pires dirá em 1984:

Inquieto, polifacetado, o Palla. Fazia capas de livros lindíssimas. Foi o primeiro grafista a especializar-se em capas. Sabia fazer o *lettering*, que ainda hoje nenhum capista sabe fazer em Portugal.³⁸⁴

Palla e Pires constituíram também as Edições Artísticas da Fólio, funcionando nas mesmas instalações da Gleba, onde em 1954 publicam *D. Quixote*³⁸⁵ traduzido

³⁷⁹ *Histórias de Amor*, 1.^a ed., Edição Literária Lisboa, Editorial Gleba, 1952. Este livro voltaria a sair numa reedição de 2008 pela editora Nelson de Matos.

³⁸⁰ Vd. Ficha de obra N2A_h12 a N2A_h15, parte II da Tese.

³⁸¹ José Cardoso Pires (1925-1998) é considerado um dos maiores escritores portugueses do século XX. Autor de dezoito livros publicados entre 1949 e 1997. Não se identifica com nenhum grupo nem se fixa em nenhum género literário, apesar de ser considerado sobretudo como um romancista. A sua relação no campo literário é sobretudo ligada ao movimento neo-realista português.

³⁸² Aurélio Cruz (?-?). Não se conseguiram obter quaisquer dados biográficos ou profissionais.

³⁸³ Victor Palla e Bento d’Almeida assinavam várias revistas de arquitectura e *design*. Destacamos alguns títulos existentes no espólio conjunto: *The Architectural Review* (Inglaterra), *Interiors* (EUA), *Nuestra Arquitectura* (Argentina), *Proa* (Colômbia), *Domus* e *Casabella* (Itália), *Schoner Wohnen* (Alemanha), *L’Architecture d’aujourd’hui* (França), de entre outros números avulsos de revistas suecas, japonesas, brasileiras, mexicanas, venezuelanas, suíças, espanholas e checas.

³⁸⁴ *Jornal de Letras, Artes e Ideia*. Ano IV, n.º 118, 9 de Outubro de 1984.

por Aquilino Ribeiro³⁸⁶ e ilustrado por Lima de Freitas. Em 1951 Palla exporá na 6.^a EGAP uma obra intitulada *Cenário para Uma Peça* de José Cardoso Pires (cujo conteúdo desconhecemos, sabendo que se tratava da peça *Signo Salmão*) e um retrato da arquitecta Maria Emília Cabrita³⁸⁷, com quem Victor Palla se casaria em 1958, depois de se ter divorciado de Zulcides Saraiva em 1956.

1.4.4 O «Círculo do Livro»

Em 1955 Orlando da Costa³⁸⁸ e Victor Palla fundam o “Círculo do Livro”³⁸⁹. Oficialmente não funcionava como editora mas como casa distribuidora, uma vez que a constituição de uma casa editora passava por uma disposição legal³⁹⁰ que averiguava a idoneidade dos proponentes fazendo-os passar pelo crivo da censura. Ora, seria impossível para Orlando da Costa, assumidamente comunista, e Palla, não tão assumido mas com laços ao partido, passarem impunes, pelo que inteligentemente subvertem o esquema. Como a um autor era permitido publicar os seus livros, as edições do “Círculo do Livro” passaram a figurar como edição de autor que era simplesmente distribuída pelo “Círculo do Livro”. Na realidade, editaram bastante, foram edições belíssimas de grande qualidade, com direcção literária de ambos e artística de Victor Palla. Apesar da pequena estrutura, com secretariado a cargo de

³⁸⁵ Saavedra, Miguel de Cervantes. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Edições Artísticas da Fôlio, 1954-1955, 2 vols.

³⁸⁶ Aquilino Ribeiro (1885-1963). ficcionista, autor dramático, cronista e ensaísta português. Ex-seminarista, dedicou-se ao jornalismo, tendo colaborado, entre outras publicações, com *Jornal do Comércio*, *O Século*, *A Pátria*, *Ilustração Portuguesa*, *Diário de Lisboa*, *República*, e pertencido ao grupo que, em 1921, fundou a *Seara Nova*. *Aquilino Ribeiro*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-11-28]. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$aquilino-ribeiro>](http://www.infopedia.pt/$aquilino-ribeiro). Foi fotografado por Victor Palla por ocasião da tradução de Aquilino de *Dom Quixote* na Círculo do Livro.

³⁸⁷ Maria Emília Cabrita (1927-1986) arquitecta, foi casada com Victor Palla. Não se conseguiram obter quaisquer outros dados profissionais ou biográficos.

³⁸⁸ Orlando da Costa (1929-2006), escritor goês ligado ao neo-realismo tardio e ao PCP, preso pela PIDE várias vezes. Publica o seu primeiro livro de poesia em 1951, romances e ainda peças de teatro, tendo recebido vários prémios literários.

³⁸⁹ Esta denominação foi adoptada por outras casas editoras, nomeadamente o Círculo de Leitores. No Brasil apareceu o Círculo do Livro em 1973 pertencente a um grupo alemão.

³⁹⁰ «Nenhuma publicação, periódica ou não, mas sujeita por lei ao regime de censura prévia, poderá ser fundada sem que seja reconhecida a idoneidade intelectual e moral dos responsáveis pela publicação, e sem que tenha sido feita prova suficiente dos meios financeiros dos responsáveis» artigo 2.º do Decreto Lei n.º 26 589 de 14 de Maio de 1936.

Maria de Lurdes Cabrita³⁹¹, o “Círculo do Livro” alcançou muita reputação. Pela sua chancela distribuidora saíram *Teatro Português* (1955) e *Teatro Moderno* (1957), ambos de Luiz Francisco Rebello³⁹², o último com edição especial incluindo um pequeno libreto de Victor Palla que se intitulava «Partido Tipográfico»³⁹³, *O Cooperativismo* de António Sérgio³⁹⁴; *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, o livro de fotografias com Costa Martins de 1959 e prefácio admirável de José Rodrigues Miguéis³⁹⁵, hoje famoso, mas pouco compreendido na época, à excepção de dois arquitectos, José Borrego e António Freitas que enalteciam em revistas da época. Refira-se as motivações expressas por Victor Palla dando origem ao livro e igualmente toda a concepção da obra através de desenhos, aspectos que ilustraremos na parte II da presente Tese.

Não nos debruçaremos neste trabalho sobre o livro, já tido como o marco da fotografia dos anos 50 em Portugal. Estudado e abordado por alguns autores, destaca-se o trabalho de Lúcia Marques «Imagens da cidade», realizado em 2003, onde a partir do livro estuda a problematização da fotografia como imagem da cidade no contexto do pós-guerra, e também o documentário homónimo «Lisboa, Cidade Triste e Alegre» realizado por Luís Camanho em 2005, no qual foi recolhido uma série de depoimentos sobre a obra e sobre os autores. Ambos os trabalhos tiveram um papel

³⁹¹ Maria de Lurdes Cabrita (1927) ingressa no Círculo do Livro, e depois, a convite de Lyon de Castro passa para a Europa-América como revisora e tradutora. Continuou o seu trabalho na D. Quixote como relações públicas, sendo secretária de Snu Abecassis até 1980, data do acidente de Camarate. Foi casada com José Lima de Freitas.

³⁹² Luiz Francisco Rebello (1924-2011) escreveu o *Teatro Moderno* numa secretária desenhada por Victor Palla. É licenciado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, onde foi colega de José Palla e Carmo. No livro de curso aparecem os retratos de ambos, do primeiro desenhado por Sena da Silva, do segundo desenhado por Victor Palla. Foi dramaturgo, crítico teatral, historiador de teatro e ensaísta português, presidiu a Sociedade Portuguesa de Autores durante 30 anos (de 1973 a 2003), especializando-se na área dos direitos de autor. Fundou, juntamente com José Saramago, Urbano Tavares Rodrigues, Manuel da Fonseca e Armindo Magalhães a Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC).

³⁹³ Onde Victor Palla redige os critérios adoptados para o formato do livro, tipos de letra e toda a sua concepção inerente.

³⁹⁴ António Sérgio (1883-1969) «A. Sérgio queria algo original: um socialismo associativista, libertador ou mesmo libertário, a criar de dentro para fora, pacificamente, pela extensão gradual mas ilimitada do princípio cooperativo. Conhecia bem as obras de Marx e não ignorava a vida e as acções deste, mas nunca foi marxista nem revelou tendência para o ser, como é geralmente sabido e já aqui começámos, logo por fazer notar.» <http://pt.wikipedia.org>

³⁹⁵ José Rodrigues Miguéis (1901-1980) escritor, romancista, dramaturgo e «novelista». Licenciado em Direito, colaborou em vários jornais e revistas. Com Bento de Jesus Caraça dirigiu o jornal *Globo*, suspenso pela censura em 1933. Fez parte do chamado Grupo da *Seara Nova*. Torna-se director do semanário *Globo* com Bento de Jesus Caraça. A sua obra tem sido alvo de numerosos estudos apresentados sob a forma de teses de doutoramento e em inúmeros artigos publicados nos Estados Unidos.

essencial no despertar o interesse para a sua reedição, facto que ocorreu recentemente, celebrando o 50º aniversário numa edição fac-similada com o cunho dos editores da Pierre Von Kleist, André Príncipe e José Pedro Cortes. Contudo, Victor Palla dizia:

O livro, entre tudo aquilo que fiz, é uma coisa que aconteceu num determinado período, mas não deve ser demasiado sobrevalorizado em relação ao resto do meu trabalho.³⁹⁶

O “Círculo do Livro” acabará em 1962, a meio da edição comemorativa do centenário de *Os Miseráveis* de Victor Hugo, traduzido por Maria Lamas³⁹⁷ e ilustrado por Lima de Freitas. No mesmo ano Victor Palla divorcia-se da Arquitecta Maria Emília Cabrita, casando com a jornalista Maria Antónia Assis dos Santos da Costa³⁹⁸ em 1964. O casamento irá ser oficialmente dissolvido em 1978. No ano seguinte Victor Palla contrai o seu quarto e último casamento, com Maria Ivone Balette³⁹⁹ que durará até 1992.

³⁹⁶ Victor Palla em entrevista a Margarida de Medeiros. *Público*, 2 de Outubro de 1992.

³⁹⁷ Maria Lamas (1893-1983) escritora, novelista, tradutora e jornalista (na revista *Civilização* e os jornais *O Século*, *A Capital*, *A Voz* e *Correio da Manhã*), dirige sob proposta de Ferreira de Castro a revista *Modas & Bordados*, suplemento feminino do jornal *O Século* (onde retrata as condições de vida e trabalho das mulheres), e mais tarde a revista *Mulheres*, promove exposições onde a temática feminina é marcante, foi fundadora do MUD, Presidente do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1945), esteve presa e exilou-se em Paris, apoiando a revolta estudantil em 1968 e foi defensora intransigente da luta das mulheres, patente no seu famoso livro *As Mulheres do meu País*.

³⁹⁸ Maria Antónia Palla (1933) é jornalista desde 1968, empenhada na defesa da liberdade de informação e lutadora pelos direitos das mulheres. Foi a primeira mulher eleita para vice-presidente do Sindicato dos Jornalistas, depois de ter presidido ao Conselho Técnico e Deontológico. Foi fundadora e presidente da Liga dos direitos das mulheres. Trabalhou em diversos jornais, *Diário Popular*, *A Luta*, *Portugal Hoje*, e em *A Capital*, tendo cessado a actividade profissional activa como chefe de redacção da revista *Máxima*, mantendo a colaboração em jornais e outras publicações, colóquios, seminários, etc.» Adaptado de <http://www.jornalistas.online.pt> Foi previamente casada com Orlando da Costa.

³⁹⁹ Ivone Balette (1927-1995), professora, pintora e activista pela paz. Ganhou em 1979 e em 1982 o prémio revelação de literatura infanto-juvenil, atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores com dois livros infantis. Licenciada em Histórico-Filosóficas, frequentou a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Fez parte da Ordem da Flor, primeira manifestação hippy em Portugal. Dedicou-se também ao azulejo, arte postal e cartaz. Participou em inúmeras exposições colectivas em Portugal. Fez parte dos Corpos Gerentes da SNBA, tendo sido membro da Direcção.

1.4.5 Arcádia Editora

Em 1957 surgirá a Editora Arcádia pela mão de Fernando Namora, que desafiará Victor Palla para a elaboração do plano gráfico completo das diferentes colecções, marca, formatos e naturalmente as capas. Desde a *Casa da Malta* (1945) e *Minas de San Francisco* (1946) que Fernando Namora admirava estas capas havendo desejado que todos os seus livros existissem ilustrados por Victor Palla⁴⁰⁰. Desígnio efectivado sob a insígnia da Arcádia onde publicará uma dezena de livros seus, uns reeditados e outros como primeira edição, fora de qualquer colecção. Victor Palla terá um papel de gráfico mas não só, cremos que se envolverá na escolha de autores a publicar, discutindo com Fernando Namora e também com Vasco Granja⁴⁰¹ que assumirá oficialmente a função de director comercial. As colecções irão sair todas praticamente ao mesmo tempo: «Encontro», «Autores Estrangeiros», «Autores Portugueses», «A obra e o Homem» «Antologia» e vários outros livros não inseridos em qualquer colecção.

Estas capas, muito diferentes daquelas que tínhamos visto em finais de 1940 e início de 1950, marcam por sua vez visualmente uma terceira fase, de um modernismo mais pop, que viria a influenciar vários artistas gráficos e revistas como por exemplo, a revista «Almanaque»⁴⁰² com direcção gráfica de Sebastião Rodrigues⁴⁰³ e de designers como João da Câmara Leme, Piló da Silva e João Abel Manta.

⁴⁰⁰ Conforme correspondência manuscrita de Fernando Namora enviada a Victor Palla em 1946. Espólio Victor Palla.

⁴⁰¹ Vasco Granja (1925-2009) (1925-2009) responsável editorial, cineclubista, crítico, divulgador, investigador de banda desenhada e de cinema de animação. Nos anos 50 durante o regime fascista em Portugal, associou-se ao movimento cineclubista onde participava no aluguer de salas e na projecção de filmes obtidos através das embaixadas. Apesar de os filmes terem sempre de passar pela censura, conseguiu mostrar filmes do neo-realismo italiano.

⁴⁰² Editada na década de 60 pelo Dr. Figueiredo Magalhães da Ulisseia. Teve como chefe de redacção José Cardoso Pires e escritores como Augusto Abelaira, José Cutileiro, Alexandre O'Neill, Baptista-Bastos, Luís de Stau Monteiro de entre outros colaboradores mais famosos como Aquilino ribeiro, Alves Redol, Manuel da Fonseca.

⁴⁰³ Sebastião Rodrigues (1929-1997) estuda na Escola Industrial Marquês de Pombal, tendo como professores o arquitecto Frederico George e o pintor Calvet Magalhães. Dificuldades económicas obrigam-no a abandonar os estudos, produzindo então alguns trabalhos gráficos para o jornal *A Voz*. Em 1945 é convidado a trabalhar na Agência de Publicidade Artística em Lisboa, verificando-se na sua produção a influência do neo-realismo de Victor Palla. Foi sócio fundador da Associação Portuguesa de Designers, em 1976. *Sebastião Rodrigues*. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-12-14]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$sebastiao-rodrigues](http://www.infopedia.pt/$sebastiao-rodrigues)>.

Durante poucos anos fiz quase uma centena de capas. Fico cansado. Um dia vou à Editora pôr o problema. O que é demais é demais; também acham. É preciso saber parar. Prefiro, em vez de ir moderando a minha colaboração, fazer um *sèvrage* definitivo. Sugiro Sebastião Rodrigues para continuar.⁴⁰⁴

1.4.6 Ler Editora

Em 1970 surge a “Ler editora” pela mão de Luís Alves Dias⁴⁰⁵, após um percurso ligado à edição, produção de livros e ao circuito dos livros proibidos. Inicialmente como livraria, inaugura em simultâneo com uma edição do Padre José da Felicidade Alves, o que não terá facilitado a relação com a PIDE. Depois de 1974 são publicadas obras de Lenine, Marx e Estaline, de entre outros, nomeadamente autores portugueses como Sidónio Muralha, Urbino San-Payo, Miguel Barbosa ou Luiz Pacheco. Luís Alves Dias conhecerá Victor Palla nas frequentes tertúlias em várias livrarias da baixa lisboeta.

Em 1978, Victor Palla publicará dois livrinhos intitulados *Epigramas* e *Provérbios*, constituídos por composições poéticas, humorísticas ou satíricas no primeiro caso — e dedicados ao seu irmão — e no seguinte, textos que parafraseiam provérbios, como proposta de um jogo de adivinhas são dedicados à família e amigos. Com edição do autor e chancela da Ler, a sua concepção estará em consonância semântica e gráfica com tipos de chumbo recolhidos da Imprensa Nacional, como a propósito se refere em carta dirigida ao seu amigo António Sena da Silva⁴⁰⁶:

⁴⁰⁴ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.45.

⁴⁰⁵ Luís Alves Dias (1932) começa por trabalhar na Lello depois na livraria Diário de Notícias, Centro do Livro Brasileiro antes de fundar a sua editora/livraria Ler em 24 de Janeiro de 1970. Até Abril de 1974 verá a sua livraria muitas vezes invadida e vandalizada por funcionários da PIDE, tendo que prestar vários depoimentos na sede da PIDE. Desde então que todos os anos elabora uma mostra com os autos de apreensão.

⁴⁰⁶ António Sena da Silva (1926-2001) Arquitecto formado pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, artista plástico, fotógrafo, designer, cronista, pedagogo, empresário. Há trabalhos seus em embalagens, logótipos, marcas, modelos, ilustrações para livros e revistas, fotografia, cenários e figurinos para teatro e cinema, poesia, carroçarias, pinturas murais, pavilhões para exposições e feiras, mobiliário, trabalhos de arquitectura, administração empresarial, artigos e ensaios para revistas e jornais. Em todas as áreas foi reconhecido e premiado. Informação retirada de www.tipografos.net Sena da Silva escreveu o mais longo e abrangente texto sobre a personalidade artística de Victor. Palla. *Victor Palla*. Catálogo da exposição, galeria “Prisma 73”, 1974.

Ah! que falta me faz o cheirinho da tinta, do petróleo e do óleo, o matraquear das máquinas, o componedor⁴⁰⁷ que eu gostava tanto de ler ao contrário, as letras que caíam, o chumbo e o zás-que-trás-que das linotipos⁴⁰⁸, as linhas muito bonitas acabadas de fundir (que apetecia levar para casa), a justificação a olho, a sagrada proibição da linha partida a começar uma página, quando “compor” era uma palavra bonita e “computar” uma palavra com laivos de obscena, quando as ramas⁴⁰⁹ eram todo-poderosas e a medianiz⁴¹⁰ mandava em nós, quando os curandéis⁴¹¹ não eram (curanquê?), mas parte da nossa linguagem, quando o compositor nos vinha gabar o que tinha composto (ou discutir), quando do patrão ao encarregado ao impressor era tudo a mesma família até chegar ao aprendiz (que depois passava a impressor, a encarregado, às vezes até patrão, e passava a ser da família do servente que entrava), quando todos eram da Arte (e nunca vi o termo tão bem aplicado), quando a “estante” não era um sitio para pôr livros mas uma tábua vertical onde se punha o original a compor, quando me aceitavam originais manuscritos e me faziam interessadas perguntas sobre os assuntos – Passou, passou, e pronto. Mas quando a Imprensa Nacional vendeu há anos, em saldo, a peso, chumbo que lá tinha, não resisti aos ? % ! Misturei-os com algumas palavras que tinha num armário velho, arranjei que tudo fosse composto à mão, e saíram-me

⁴⁰⁷ Peça metálica na qual o tipógrafo coloca os tipos, letra a letra formando as frases em linhas de composição.

⁴⁰⁸ Linotipo ou linótipo é uma máquina inventada por Ottmar Mergenthaler em 1890, na Alemanha, que funde em bloco cada linha de caracteres tipográficos, composta de um teclado, como o da máquina de escrever. As matrizes que compõem a linha-bloco descem do magazine onde ficam armazenadas e, por acção do distribuidor, a ele voltam, depois de usadas, para aguardar nova utilização. As três partes distintas - composição, fundição e teclado - ficam unidos numa mesma máquina. A capacidade de produção é de 6.000 a 8.000 toques por hora. Saliente-se que o uso da composição manual (tipográfica) foi decaindo em Portugal, em simultâneo com o linotipo para dar lugar ao offset. Victor Palla acompanhou todos estes processos e mudanças.

⁴⁰⁹ Peça ou aro rectangular de acordo com a medida da máquina que entra na máquina de impressão com toda a delineação da página a imprimir: a montagem dos tipos, zincogravuras ou outros caracteres suficientemente apertados e fixos.

⁴¹⁰ Espaço vertical em branco entre as colunas de texto

⁴¹¹ Filetes verticais que se colocavam entre colunas de texto para acentuar a separação entre as mesmas.

estas brincadeiras que se calhar só tu, António, grande colega, amigo e camarada, julgues terem merecido a pena (...).⁴¹²

Em 1979, Victor Palla proporá a Luís Alves Dias uma reedição do *Dicionário de Milagres*, de Eça de Queirós, ideia que irá contar com o auxílio precioso de Luiz Pacheco. Pacheco organizará a entrada dos textos e irá “expurgar” segundo o mesmo, textos não escritos por Eça que haviam saído na edição de 1900, logo após a morte deste. Segundo Luís Alves Dias, a capa foi algo fora do vulgar, tendo sido uma das primeiras capas em Portugal usando cortante circular, com custos igualmente invulgares.

As capas para a colecção “Passo-a-Palavra” e os *Textos de Guerrilha* de Luiz Pacheco de 1982, serão realizadas com pastel de óleo e lápis de cera, sendo apresentadas como uma proposta, ainda inacabada, mas que logo foram tomadas como definitivas por parte do editor e tipógrafo dada a premência de publicação. Plasmará, por assim dizer, um momento prévio de criação onde o autor procurava de forma intencional responder aos títulos através de um expressionismo abstracto com fortes manchas coloridas. De 1985 temos os *Poemas do Inglês*, uma recolha e tradução de poemas a partir da língua inglesa, dedicada ao seu irmão e enaltecido por Baptista-Bastos:

(...) pela qualidade de tradução, pelo cuidado selectivo – pelo movimento de admiração e amor pelos poetas que o próprio volume admite e revela.⁴¹³

Na nota introdutória revelar-nos-á afinal uma auto-entrevista respondendo às questões que o colocam como tradutor revelando seus critérios.

O ano de 1985 marcará o fim editorial da Ler, prosseguindo no entanto como livraria e papelaria, cujo logótipo de Victor Palla terá os caracteres Ler, encavalitados e usado em papel de carta, de embrulho, envelopes e em alguns títulos da colecção “Passo-a-Palavra”. O que retemos nesta colaboração com a Ler serão algumas destas

⁴¹² Dedicatória manuscrita enviada a António Sena da Silva nos Epigramas e Provérbios em 21 de Novembro de 1984.

⁴¹³ Baptista-Bastos, Armando. “Victor Palla revela poetas de expressão portuguesa”. *Diário Popular*. (s.d.)

publicações que o colocam novamente como autor, tradutor e gráfico, numa altura de novo fôlego intelectual e artístico, aspecto que terá continuidades pontuais.

De referir ainda alguns eventos relativos à sua actividade como gráfico ainda nos anos 80 e 90: o voltar a colaborar com Luiz Francisco Rebello na linha gráfica dos dois volumes de *Teatro de Revista em Portugal* (1985), o grafismo límpido e quase institucional de *O Museu do Convento de Jesús de Setúbal*, (1990) de Fernando António Baptista Pereira, ou ainda *Pescadores Macua*, um livro de 1998 que enaltece o trabalho de outro fotógrafo, José Henriques e Silva.

Salienta-se por fim, o papel de Victor Palla como editor independente, havendo consciência que, mesmo não havendo colhido leitores massificados ou receitas proveitosas, as edições constituíram mais uma paixão e um modo de resistir à opressão por uma edificação cultural. Havendo fornecido os dados epistemológicos para novas abordagens nesta matéria, compreendemos a escassez na referência ao papel editorial de Victor Palla, designadamente em *Edição e Autores* de Nuno Medeiros, que contudo traça a problematização do todo histórico e circunstancial do papel do livro na cultura sociológica.

1.5 A actividade artística de militância

São referência obrigatória as «Exposições Gerais de Artes Plásticas» (EGAP), uma iniciativa unitária dos artistas antifascistas de várias escolas que, de 1946 a 1956⁴¹⁴ conglomeraram o que de mais válido tinha surgido nas artes plásticas em Portugal. Desde artistas mais velhos, como Abel Manta, Avelino Cunhal ou Arlindo Vicente, aos artistas da geração neo-realista, como José Dias Coelho, Cipriano Dourado⁴¹⁵, Victor Palla, João Abel Manta, Vasco Pereira da Conceição, Lima de Freitas, Jorge Vieira, Celestino de Castro, Sena da Silva e João Hogan, entre muitos outros. Estes nomes eram na maioria artistas de consciência anti-fascista que não pretendiam pactuar com as exposições do SNI⁴¹⁶ preconizadas por António Ferro na sua «Política do Espírito» e com a “geração do guache”⁴¹⁷. Permitindo grande abertura e expressão livre, uma camada de jovens expõe pela primeira vez surgindo uma reavivada pujança artística. As EGAP inovam o estilo de exposições acolhendo pela primeira vez em Portugal a fotografia como forma de expressão artística e não simplesmente documental, a gravura, que não era ensinada nas escolas de belas-artes mas que correspondia a uma forma de expressão que possibilitava a sua fácil reprodução e o seu transporte alcançando com eficiência camadas maiores da população⁴¹⁸. Promove-se também a arquitectura:

Victor Palla foi um dos artistas que nas reuniões das Gerais defendeu que a arquitectura através de maquetas e projectos fosse encarada como forma de arte.⁴¹⁹

Victor Palla não participará na 1ª EGAP, dado que cumpria o serviço militar em Évora. As EGAP caracterizaram-se pela diversidade: convivência entre diferentes

⁴¹⁴ Com excepção da 3.ª exposição, pois alguns artistas viram as suas obras apreendidas pela PIDE, o que levou os restantes expositores a solidarizarem-se, resolvendo destruir os catálogos.

⁴¹⁵ Cipriano Dourado (1921-1981) artista plástico neo-realista português que desenvolveu a sua actividade nas áreas da gravura, do desenho, da pintura e da aquarela. Pioneiro da Gravura Portuguesa Contemporânea integrou uma experiência colectiva conhecida como o Ciclo do Arroz com Alves Redol e outros artistas plásticos.

⁴¹⁶ Tínhamos visto que Zúlcides Saraiva e Victor Palla tinham exposto no SNI em 1945. Depois do início das EGAP tal não voltaria a acontecer.

⁴¹⁷ Os artistas mais jovens das EGAP apelidavam assim aos artistas de feição tradicional.

⁴¹⁸ José Dias Coelho e Margarida Tengarrinha consideravam a gravura como a forma de expressão mais revolucionária, lembrando as gravuras das revoluções mexicana ou chinesa.

⁴¹⁹ Margarida Tengarrinha em depoimento ao autor da Tese, 19 de Outubro de 2006.

tendências e apelo à criatividade, representando em definitivo a renovação do papel artístico português. Os seus catálogos eram muito pobres, sem imagens e sem preocupações gráficas, o que, infelizmente, não mostram esse aspecto renovador. O catálogo da última EGAP, de Junho de 1956 foi organizado por Victor Palla, o único catálogo das EGAP que contém fotografias de obras, algumas delas provenientes da recolha anterior para a *Revista Portuguesa de Cerâmica e Edificação*. Para assegurar a produção provavelmente dispendiosa deste catálogo, Victor Palla recorreu à publicidade junto dos contactos com empresas de materiais de construção, juntando-lhe uma capa com fundo texturado a partir de um linóleo gravado. Em síntese e tal como nos confidenciou João Abel Manta⁴²⁰, *as Exposições Gerais trouxeram justiça*.

1.5.1 A luta pela paz

Segundo José Pacheco Pereira, *o encontro de Wroclaw*⁴²¹ deu origem ao 'movimento da paz' filo-soviético e, no ano seguinte, o quadro de participação internacional dos comunistas portugueses foi dominado pelos «partidários da paz», juntamente com as relações internacionais do MUDJ⁴²². A expressão de «luta pela paz» foi também usada por Estaline nas suas obras e nos seus discursos, que, apesar de se doutrinarem na teoria marxista-leninista, poderiam em nome desta pacífica expressão, legitimar toda uma série de operações para o desejado estabelecimento de um puro socialismo. Antes da sua morte, tinha escrito para o XIX Congresso do Partido Comunista da União Soviética de 1952 uma obra que revelava a sua estratégia em torno desta expressão, que seria aproveitada pelo seu sucessor Malenkov no ano seguinte. Mesmo durante o período de Nikita Krutchev, este utilizara a expressão para explicar o contexto da «coexistência pacífica» dentro do esquema comunista, observando que a «paz» poderia ser utilizada como uma das principais técnicas da guerra não tradicional⁴²³. Em Portugal, e por iniciativa do PCP, o MUD Juvenil

⁴²⁰ Conforme nos disse João Abel Manta em telefonema, 18 de Junho de 2008.

⁴²¹ Realizado na Polónia em 1948, o Congresso dos Intelectuais para a Paz foi «uma das primeiras materializações da regularização de relações entre o PCP e o movimento comunista internacional».

⁴²² Pereira, José Pacheco. *Álvaro Cunhal, Uma biografia política*. Lisboa: 3º vol., Op. cit p.338.

⁴²³ «Ou seja, uma forma de luta que poderia ser utilizada para induzir — através de um incessante impacto junto à opinião pública — as nações do mundo a atender a União Soviética. Isso porque 'quanto maior for a força do campo socialista e quanto mais activa a luta pela paz se torne nos países capitalistas, tanto mais difícil será para os imperialistas levarem a cabo seus planos

desenvolvia em termos unitários múltiplas acções no âmbito da «luta pela paz», divulgando e distribuindo comunicados apelando à libertação de jovens presos, «pela paz entre as nações», ou ainda manifestos contra a adesão de Portugal ao Pacto do Atlântico em 1952. No ano seguinte, vários aderentes do MUD Juvenil são presos pela PIDE quando aguardavam a chegada de Maria Lamas quando regressou do Congresso Mundial das Mulheres realizado em Copenhaga e do II Congresso dos Povos pela Paz em Viena, no qual tinha sido eleita para o Conselho Mundial da Paz, a par do matemático Ruy Luís Gomes e do físico Manuel Valadares.

Neste contexto, Victor Palla tomou a iniciativa de editar um calendário para 1954: «12 Artistas Portugueses»⁴²⁴, com ilustrações de Júlio Pomar, António Domingues, Maria Barreira, Carlos Rafael, António Alfredo, Alice Jorge, Cipriano Dourado, Lima de Freitas, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, Dias Coelho e Maria Keil. Segundo Júlia Coutinho, este calendário é *uma obra pensada para assinalar datas oposicionistas importantes. José Dias Coelho ilustrou o mês de Novembro e assinala o Dia do Estudante, a 25 Novembro, instituído na reunião das Três Academias em Coimbra (1951), em homenagem à 'Tomada da Bastilha' pelos estudantes em 1921.*⁴²⁵

Em 1955, decorrerá em Helsínquia a Assembleia Mundial da Paz. Clotilde Mazzetti, Rogério de Freitas, Victor Palla e Lima de Freitas irão à Finlândia fazer parte da delegação portuguesa; os mesmos membros do Conselho Mundial da Paz em Viena serão reeleitos, com a junção do Dr. António José Saraiva. Sem toda a certeza, a delegação portuguesa estaria perante a eventualidade de represálias por parte da PIDE, aquando do seu regresso. No relatório descrevendo as actividades da delegação durante a semana de congresso e posteriormente elaborado, revelava-se que haviam sido tomadas medidas com a delegação inglesa, sendo que, à falta de notícias, despertaria um mecanismo de protestos internacionais. Tal não foi necessário e a

agressivos', conforme Relatório de Krutchev ao Comité Central do PCUS». Carlos I. S. Azambuja. <http://www.midiasemmascara.com.br>

⁴²⁴ Neste se pode ler: «Este calendário reúne 12 desenhos, de 12 artistas portugueses e em cada um deles se formula, por diferentes maneiras, um voto único: um voto único, belo e universal sejam afastados ameaças e pavores, e relegada a guerra para o rol das coisas que deixaram de existir, um voto único: ver o espírito de negociação e de entendimento entre os povos lançar raízes e dar frutos que o ano de 1954 seja assim um ano de paz apertem-se os laços de amizade entre as gentes e tenham livre curso as relações culturais, o comércio dos povos, a alegria das crianças». Texto atribuído a Victor Palla, capa do calendário, esta também executada por ele.

⁴²⁵ Júlia Coutinho *in* http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/2005_07.php.

presença portuguesa parece ter gozado de grande prestígio junto dos colegas de outros países, pela exposição de várias obras segundo o relatório:

(...) cinco mesas com livros de escritores portugueses, e cinco grandes painéis com elementos plásticos. Nestes figuravam nomeadamente o calendário de 1954, as ilustrações para o D. Quixote e mais obras de Lima de Freitas, alguns desenhos de outros artistas e fotografias ampliadas de motivos do trabalho do povo em Portugal (...). A delegação, além disso, mandara imprimir em Paris um folheto a duas cores com três poemas portugueses sobre a Paz, sua tradução em francês, e uma frase de Maria Lamas⁴²⁶.

De resto, o ambiente da Assembleia foi de franca confraternização e de muitas amizades conquistadas, entre as quais, destacamos a relação que Victor Palla manterá durante largos anos com o artista gráfico inglês David Caplan⁴²⁷, que virá a Lisboa diversas vezes, tendo chegado a realizar uma exposição de desenhos sobre Lisboa em 1967⁴²⁸.

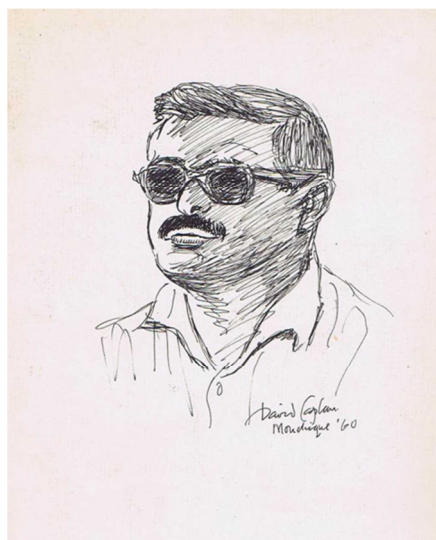


Figura 1. Retrato de Victor Palla por David Caplan. Monchique, 1960. Espólio Victor Palla.

⁴²⁶ Original manuscrito do relatório da delegação portuguesa na Assembleia Mundial da Paz realizada em Helsínquia em 1955. Espólio Victor Palla.

⁴²⁷ David Caplan (1910-?). Artista gráfico, excelente desenhador, consultor de projectos para editoras, tipógrafo e ilustrador, foi autor do livro *British Trade Marks Symbols*, professor em diversas escolas de arte no Reino Unido.

⁴²⁸ *Lisboa na Obra de David Caplan*. Catálogo da exposição realizada no Palácio Galveias e promovida pela CML, 1967.

Em 1957 Victor Palla irá ainda à União Soviética onde assistirá às comemorações do 40.º aniversário da revolução russa em Moscovo, passando ainda por Kiev e Leninegrado⁴²⁹.

Os anos 60 em Portugal viriam a ser marcados por vários acontecimentos, transformando radicalmente a sociedade e a economia. A intransigência do regime de Salazar e as pressões a favor da descolonização desencadearam manifestações de repúdio pela política colonial. O escultor José Dias Coelho é assassinado pela PIDE. Em 1965 foi a vez do assassinato do general Humberto Delgado em Espanha e o encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores na sequência da atribuição do Prémio Castelo Branco a Luandino Vieira. A censura só iria diminuir em 1968 com Marcello Caetano à frente do governo, no entanto o Estado Novo continuava a encurralar a abertura e liberdade artísticas, com a continuidade da «arte oficial». Coube à Fundação de Calouste Gulbenkian colmatar o papel dinamizador e difusor dos artistas portugueses e também de estrangeiros residentes. Uma nova geração de artistas começará a impor-se no panorama artístico, artistas nascidos depois de 1930. De entre outros, contam-se os que, com bolsas ou sem elas, irão para o estrangeiro: Lourdes Castro, René Bértholo, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada e Costa Pinheiro, apresentando na SNBA a exposição KUY em 1960.

Novas propostas haverão também no cinema; em 1962 José Ernesto de Sousa⁴³⁰ estreia *D. Roberto*, com argumento de Leão Penedo numa produção independente; filme de cariz neo-realista⁴³¹, Ernesto de Sousa dirá mais tarde *Só passei a ter uma atitude verdadeiramente neo-realista depois de fazer o D. Roberto*. Foi premiado no Festival de Cannes de 1963 (Menção Especial do júri do Melhor Filme para a Juventude). Victor Palla assegurará o genérico e cartazes do filme,

⁴²⁹ Será curioso notar que no dia 7 de Novembro, dia das comemorações em Moscovo, Elliott Erwitt (1928) fez uma cobertura fotográfica do acontecimento, revelando depois os filmes no quarto de hotel que depois enviará para a revista *Time*.

⁴³⁰ José Ernesto de Sousa (1921-1988). Iniciador do movimento cineclubista em Portugal — criador, investigador e crítico de arte, entregou-se, desde muito jovem, ao estudo da arte e da fotografia. Espírito aberto, polémico, pioneiro em muitas das coisas em que se empenhou, exerceu uma vasta acção no campo artístico: artes visuais, cinema, teatro, jornalismo, rádio, crítica e ensaio. Como realizador, é reconhecido como um dos fundadores do chamado Cinema Novo.

⁴³¹ Os *Salimbancos* de Manuel de Guimarães, estreado em 1951 tinha já sido uma proposta neo-realista, por isso, parece-nos que *D. Roberto* é um neo-realismo tardio, não obstante as afirmações de Ernesto de Sousa.

juntando-lhe a componente gráfica e também a assistência à realização⁴³². Ernesto de Sousa, na Revista *Imagem*, defendia uma concepção de cinema novo, mas, no ano seguinte, em 1963, surgirá *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, uma verdadeira concepção de prática cinematográfica em Portugal, algo distante de *D. Roberto, desde os processos de produção até a uma compreensão de mise-en-scène que viria a repor o entendimento do cinema como um fim em lugar do meio que quase tinha sido em Portugal*.⁴³³ António Cunha Teles, produtor de *Os Verdes Anos*, reúne à sua volta um conjunto de jovens realizadores com uma estratégia de produção, nomeadamente José Fonseca e Costa, António Macedo, Paulo Rocha e Fernando Lopes, que se estreia com *Belarmino*, em 1964, outro filme considerado obra chave do cinema novo, realizado após a frequência na London Film School em 1960.

1.5.2 Galeria «Prisma 73»

Não me reformo, deixei-me foi do meu *atelier* de Architectura porque estava cansado dos clientes⁴³⁴

Estávamos em 1972 e a arquitectura gradualmente tinha deixado de interessar a Victor Palla, pondo termo à sua colaboração com Bento d'Almeida, que durara 25 anos. Mas não só a amizade perdurará como em 1973, durante uma amena conversa de amigos, nascerá a ideia de abrir uma nova galeria de arte, cinco amigos, cinco sócios: Joaquim Bento d'Almeida, Victor Palla, Rogério de Freitas, Costa Martins e João Bento d'Almeida. Após dois meses surge a galeria *Prisma 73*⁴³⁵ numa cumplicidade de dedicação à arte, e dando resposta a um mercado de arte emergente. Costa Martins era muito claro sobre a missão deste empreendimento:

Trata-se duma iniciativa privada com um fundo comercial. O nosso objectivo não é só vender quadros. Entendemos que a *Prisma* deve ter

⁴³² Victor Palla era acérrimo frequentador do ABC cine-clube e do clube “Imagem”.

⁴³³ M. S. Fonseca. Folha do dia sobre *Os Verdes Anos*, Cinemateca Portuguesa, 29 de Março de 2005.

⁴³⁴ Victor Palla em entrevista a Inês Pedrosa. *Curriculum Victor*. Jornal de Letras, 9 de Outubro de 1984, pág. 6.

⁴³⁵ Inaugurada oficialmente a 5 de Abril de 1973, localizada na Praça de Alvalade, Lote 1254 – Loja C.

uma função sócio-cultural determinada. Pena é que não estejamos em condições de dar ao nosso trabalho a amplitude que certas instituições oficiais, por terem dinheiro se podem dar ao luxo de conseguir.⁴³⁶

A galeria haveria de durar cerca de ano e meio. A sua existência, dinamizou um significativo afluxo de artistas e amigos, em ambiente de tertúlia, sobretudo nas inaugurações destas exposições, na maior parte, artistas da mesma geração e ex-expositores quer dos «Independentes» quer das EGAP. A primeira exposição inaugurou em Abril, intitulada *Colectiva I*, que contava com obras de: Nadir Afonso, Fernando de Azevedo, Luís Dourdil, Rui Filipe, Lima de Freitas, Augusto Gomes, João Hogan, Alice Jorge, Maria Keil, Querubim Lapa, João Abel Manta, Júlio Pomar, Francisco Relógio, Júlio Resende, Rogério Ribeiro, Nuno San-Payo, Nuno de Siqueira, Nikias Skapinakis e Marcelino Vespeira. Joaquim Bento d'Almeida referirá que esta exposição de inauguração seria uma homenagem a muitos dos pioneiros da pintura moderna⁴³⁷, Rogério de Freitas admitirá um certo saudosismo na chamada dos expositores, amigos na maior parte *que há muitos anos não expunham as suas obras. É o caso, por exemplo de Rui Filipe, Maria Keil, Querubim Lapa, Fernando de Azevedo*⁴³⁸. E vários pintores realizaram pinturas inéditas, feitas expressamente para esta exposição inaugural, são os casos de Francisco Relógio, Júlio Resende, Querubim Lapa e Lima de Freitas. Maria Keil, em cima da hora da abertura da exposição, irá pintar directamente sobre algumas portas figurando na exposição. A inauguração desta galeria acompanhará o mercado da arte que vinha crescendo gradualmente desde os anos 60, onde tinham surgido desde então galerias tal como a *Galeria III*, datada de 1964 e propriedade de Manuel de Brito. No entanto, Costa Martins afirmará que a galeria tentaria promover artistas mais novos, fugindo às regras em que se instalara o mercado da arte:

(...) Pretende manter-se à margem do actual artificialismo de preços, de movimento de bolsa fictícia e provocada por interesses financeiros

⁴³⁶ Costa Martins em notícia intitulada «Prisma 73 em Alvalade – Uma nova galeria para servir a capital», recorte de jornal não identificado, [s.d.].

⁴³⁷ Carreiro, Eduardo Guerra. “Dos «Independentes» a Alvalade: Abertura de uma nova galeria de arte”. *O Século*. 28/3/73.

⁴³⁸ Idem.

que se instalou no mercado da arte em Portugal e de tentar ajudar os artistas que não acompanharam esse jogo de alta.⁴³⁹

O catálogo desta exposição abre com um ensaio de Vergílio Ferreira, que esteve presente na pré-inauguração, intitulado «Arte Ainda», onde irá denunciar um *mal-estar, ou numa certa má* consciência quando se fala de arte, para desmontar o fenómeno de criação artística, renunciando às concepções niilistas tanto de um Hegel como de um Mikel Dufrenne, para afirmar que existe um sentimento de presença de uma realidade diferente, *indícios que existem*, perpassando por vários autores como Gilles Deleuze, até chegar à dizer que apesar de tudo, *a arte continua*, referindo-se agora à exposição que anunciava, onde afinal de contas a constância da arte não é a prova de que o homem existe, é a prova de que o homem as criou, na invenção da sua verdade e no seu reconhecimento, cabendo à arte o veículo de iluminação para essa revelação. Vergílio Ferreira acabava o texto dizendo:

Ser-se artista é ser-se humano e ajudar os outros a sê-lo.⁴⁴⁰



Figura 2. Quadro de Lima de Freitas. Da esquerda para a direita: Victor Palla, Rogério de Freitas, Costa Martins e em cima o autor Lima de Freitas. Óleo s/ tela. 1,42 x 1,00 m. Datado de 22.01.1964. Propriedade de Alice Costa Martins. Este quadro não foi alvo de qualquer exposição ou publicação anterior, mas atesta a cumplicidade entre os fundadores da “Prisma 73”.

⁴³⁹ “Uma Nova Galeria de Arte que se afirma à margem das especulações do mercado”. *Diário Popular*. 2-4-1973.

⁴⁴⁰ Vergílio Ferreira, texto em catálogo intitulado «Colectiva 1” De 5 a 23 de Abril de 1973». Galeria «Prisma 73».

Seguiram-se uma série de exposições individuais: Júlio Resende, Lisa Chaves Ferreira⁴⁴¹, Nuno San-Payo, Lima de Freitas, Arnaldo Figueiredo, José Cândido⁴⁴², Inácio Matsinhe⁴⁴³, Victor Palla, Rogério Ribeiro⁴⁴⁴, Garizo do Carmo, Hilário Teixeira Lopes⁴⁴⁵, Nadir Afonso. A exposição dedicada à gravura contemporânea contou com litografias e serigrafias de: Aizpiri, Karel Appel, Roger Bezombes, Carzou, Corneille, Sónia Delaunay, Dupré, Iturralde, Lansky, Lurçat, Saura, Singier, Soisson, Tobiasse e Vieira da Silva.

A 20 de Março de 1974, mesmo antes da queda da ditadura, Victor Palla inaugurará nesta galeria uma exposição individual de pintura de cariz abstracto, diz contudo numa entrevista:

(...)Nunca fui para o abstracto frio —e, embora as minhas mais recentes experiências se afastem do figurativismo, acho que a transição tem sido muito gradual⁴⁴⁶.

No catálogo, António Sena da Silva escreve o que talvez tenha sido a mais abrangente e interessante perspectiva sobre a obra de Victor Palla:

⁴⁴¹ Lisa Chaves Ferreira (1949) natural do Porto, Curso de Pintura da ESBAP.

⁴⁴² José Cândido (1932) Curso de Pintura da EBAL.

⁴⁴³ Inácio Matsinhe (1945) natural de Maxixe, Moçambique. É um dos grandes nomes das artes plásticas Moçambicanas. Matsinhe frequenta ainda muito jovem, a Escola de Artes Decorativas e em 1976 ganha a primeira de duas bolsas de estudo atribuídas pela Fundação Gulbenkian para estudar técnica de cerâmica na Pietro Vannucci Fine Arts Academy em Itália. Em 1977 frequenta o Polytechnic Institute Sir John Cass - School of Arts em Londres e abre o seu atelier em Alfama, onde para além de formação, proporciona a outros artistas um espaço de exposições e encontros. Matsinhe expõe regularmente desde os anos 60 em todo o mundo desde Portugal e Espanha ao Reino Unido (African Center- Londres) ou aos Estados Unidos (World Surrealist Exhibition - Chicago). O seu trabalho está representado em inúmeras colecções privadas mas talvez a sua obra mais emblemática seja o enorme painel de azulejos na Av. Gago Coutinho em Lisboa.

⁴⁴⁴ Rogério Ribeiro (1930-2008), fez a sua formação académica em pintura na ESBAL. Foi sócio fundador da Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956), trabalhou em cerâmica e em tapeçaria por encomenda de particulares, empresas e organismos oficiais. Em 1961 iniciou a actividade de professor. Desenvolveu trabalhos no âmbito do Design de Equipamento e Gráfico (1964) e colaborou com vários arquitectos nos estudos de cor e integração de materiais e trabalhos artísticos. Incursão pelo design de equipamento.

⁴⁴⁵ Hilário Teixeira Lopes (1932). Concebeu um vitral para a moradia Franchi, projecto de Palla e Bento d'Almeida na Praia Grande.

⁴⁴⁶ Palla, Victor. *Diário Popular*. Entrevista 19 de Março de 1974.

Victor Palla é um ‘homem que faz’: detecta, apreende e comunica cada mensagem através do meio que considera mais adequado (...) Tudo isto teria um significado restrito, se não estivesse em causa um homem que nada tem de diletante. Oficial de vários ofícios, militante convicto em cada intervenção, cada gesto resulta de uma cultura realmente vivida e de uma sólida experiência profissional (...)⁴⁴⁷.

A Galeria *Prisma 73* era promissora, contava ainda com uma exposição permanente e obras de acervo de variadíssimos artistas⁴⁴⁸. Anunciada estava ainda uma exposição dedicada ao neo-realismo (1943-1956) e previstas as seguintes exposições individuais: Gracinda Candeias, Alice Jorge, Querubim Lapa, Ló Garizo do Carmo, Maria Keil e pintura em mini-formato. Infelizmente não viriam a ser realizadas. A galeria não iria resistir ao comércio da pintura em franco declínio logo após o 25 de Abril e encerrará as suas portas em finais de 1974. Ao todo contabilizam-se três exposições colectivas e doze individuais concretizadas.

1.5.3 O 1.º de Maio

Na sequência da Revolução, encontramos Victor Palla envolvido em diversas acções que se desencadeiam em torno da liberdade. Em 27 de Abril de 1974 foram libertados os presos políticos de Caxias. O 1.º de Maio é decretado feriado nacional obrigatório, e em Lisboa meio milhão de pessoas manifesta-se a apoiar o MFA e a democracia, pela primeira vez, depois de muitos e esperados anos. Vários intelectuais juntam-se em torno da estátua do Presidente António José de Almeida onde Victor Palla aproveitará para fazer uma reportagem fotográfica⁴⁴⁹. Nela aparecem José Cardoso Pires, Orlando da Costa, José Palla e Carmo, Fernando Namora, Mário

⁴⁴⁷ Silva. António Sena da. *Victor Palla*. Catálogo de exposição, Galeria “Prisma 73”, Lisboa, 1974.

⁴⁴⁸ Nadir Afonso, David de Almeida, Justino Alves, Gracinda Candeias, Pedro Chorão, Luís Dourdil, António Cruz, Arnaldo Figueiredo, Manuel Filipe, Rui Filipe, Lima de Freitas, Monteiro Gil, Augusto Gomes, Alice Jorge, Lagoa Henriques, Maria Keil, Isabel Laginhas, Querubim Lapa, Lídia, Lino, Lisa Chaves Ferreira, Gil Teixeira Lopes, Hilário Teixeira Lopes, João Abel Manta, Tomás Mateus, Álvaro Perdigão, Francisco Relógio, Júlio Resende, Rogério Ribeiro, Adão Rodrigues, Nuno San-Payo e Rocha de Sousa.

⁴⁴⁹ Parcialmente publicada com título “O Primeiro 1º. De Maio na Objectiva de Victor Palla”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de Abril de 1999.

Dionísio, Vergílio Ferreira, Maria Lamas, Augusto Abelaira, Raul Solnado, Luiz Pacheco, entre outros.

Caberá aos artistas plásticos em 1976, a elaboração de um manifesto, associado ao dia do Trabalhador, nele apelando ao acesso do produto do trabalho dos artistas a todo o povo português, ao libertar os artistas de pressões económicas, desmistificar o falso conceito que privilegia as chamadas “Belas Artes” em detrimento de outras actividades consideradas “ofícios” ou menores e por último apoiar determinados organismos que haviam confiado nos artistas, nomeadamente a SNBA, a Cooperativa de Gravadores Portugueses “Gravura”, a Cooperativa Árvore do Porto e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Este manifesto visava ser seguido para uma Política Cultural do país⁴⁵⁰.

Portugal passou por um período conturbado que durou cerca de dois anos, comumente referido como PREC (Processo Revolucionário em Curso), marcado pela luta entre a esquerda e a direita. Foram exoneradas e muitas vezes forçadas ao exílio personalidades que se identificavam com o Estado Novo. Vários artistas e arquitectos juntam-se com a intenção de simbolicamente apagar a imagem do salazarismo, dispersa em alguns pontos da cidade de Lisboa. No dia 28 de Maio, embrulharam a estátua de António Oliveira Salazar com panos pretos que se encontrava no pátio do SNI. Eram eles Vespeira, Nuno San-Payo, Sena da Silva, Rogério Ribeiro, Fernando Azevedo, Júlio Pereira e Júlio Pomar, e Victor Palla de entre uma centena de artistas.

Várias manifestações, intervenções de rua, muros escritos e pintados originaram, por sugestão de Sophia de Mello Breyner, dois posters realizados por Vieira da Silva, proclamando «A poesia está na rua».

⁴⁵⁰ Manifesto datado de 30 de Abril de 1976 assinado por: Alberto Carneiro, Ana Vieira, Américo Ferreira da Silva, Ângelo de Sousa, António Alfredo, Armando Alves, Artur Rosa, Carlos Barroco, Carlos Rocha, Cipriano Dourado, Clara Menéres, Daciano da Costa, David Evans, Eduardo Nery, Espiga Pinto, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Fernando Calhau, Fernando Conduto, Fernando Pernes, Flávia Monsaraz, Guilherme Parente, Hélder Macedo, Helena Lapas, Helena Almeida, Henrique Ruivo, João Abel Manta, Augusto Gomes, João Hogan, João Vieira, Jasmim, Jorge Vieira, José Aurélio, José Brandão, José Cândido, José Ernesto de Sousa, José Luís Porfírio, José Rodrigues, Lima Carvalho, Lisa Chaves Ferreira, Luís Carrolo, Luís Madeira, Manuel Augusto Araújo, Maria Velez, Michel Giacometti, Moniz Pereira, Pedro Vieira de Almeida, Rogério Ribeiro, Robin Fior, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Salette Brandão, Sá Nogueira, Sérgio Pombo, Teresa Magalhães, Marcelino Vespeira, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e Victor Manaças.

1.5.4 Painele do 10 de Junho de 1974

Depois do 1.º de Maio e do episódio no SNI, surge a ideia entre vários artistas de realizar um mural em homenagem à Revolução do 25 de Abril, ao Movimento das Forças Armadas e ao povo português. Constituiu-se assim o Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP), que irá promover a sua realização no dia 10 de Junho, na galeria de arte moderna de Belém.

A ideia inicial deste painel será uma obra idêntica levada a efeito em Cuba reunindo artistas de diversas gerações. O painel de 48 artistas⁴⁵¹ para 48 anos de opressão reservava espaços próprios para cada intervenção artística desligados do artista seguinte, provocando uma variedade por vezes confusa de linguagem. *O facto de se darem em espectáculo conscientemente não foi aproximar o ‘público’ do acto criador. Pelo contrário [...] a distância entre o palco e a plateia não diminuiu por isso*⁴⁵². Tinha havido uma intenção festiva de assinalar uma data, mas desprovida de um discurso artístico que a sustentasse e que fosse intermediária com a nova condição do artista. Ernesto de Sousa saudou com entusiasmo a iniciativa, mas sobre a sua execução, tecerá uma crítica acerca do modo como os artistas se articulavam sem discurso estético e até enganador:

Quanto maior é a responsabilidade, quanto mais responsabilizante é a situação, mais cuidados, direi científicos, se exige de quem intervém publicamente [...] não estamos em 1945, a meio do século, época de ingenuidade e purismo ainda românticos, de palavra ainda panfletária.⁴⁵³

⁴⁵¹ Com os seguintes participantes: Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira, João Abel Manta, Júlio Pereira, Henrique Manuel, António Palolo, Artur Rosa, Ângelo, Nuno San-Payo, Lima Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, René Bértholo, João Vieira, Jorge Martins, Querubim Lapa, Manuel Baptista, Ana Vieira, António Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, David Evans, Alice Jorge, Emília Nadal, Fernando de Azevedo, Vespeira, Rogério Ribeiro, José Escada, Victor Palla, Tom's Mateus, António Domingues, Menez, António Sena, Justino Alves, Eurico Gonçalves, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Nikias Skapinakis, Vitor Fortes, Jorge Vieira, Eduardo Nery, Maria Velez, António Mendes e Carlos Calvet.

⁴⁵² Sousa, José Ernesto. “O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto”. *Colóquio Artes*. n.º 19, Outubro de 1974.

⁴⁵³ Idem, *ibidem*.

O mural do 10 de Junho contou com a presença do então primeiro-ministro, Dr. Adelino da Palma Carlos. Houve paralelamente vários acontecimentos culturais, sendo o mais polémico, o momento de interrupção da transmissão televisiva, quando um grupo teatral encenava uma acção de deitar ao rio um caixão com a inscrição “S”, representando o fascismo.⁴⁵⁴ Este painel foi destruído por um incêndio no Museu de Arte Popular, em 1981.



Figura 3 - painel do 10 de Junho de 1974. Dimensões 4,5 x 24 m.

Victor Palla pintará no seu espaço determinado por um quadrado de 1.5x1.5m., partilhando a experiência da festa da liberdade, com estes muitos outros pintores. Na sua pintura, a manifestação simbólica da paz irrompe num céu azul.



Figura 4 - «Post-maquette» da participação de Victor Palla no mural do 10 de Junho de 1975

1.5.5 Comité José Dias Coelho

No florescimento democrático português, surge mais uma acção por parte de artistas solidários, muitos dos que tinham encabeçado as EGAP e as tertúlias do Café Chiado, e o Movimento de Artistas Democráticos que prestam uma sessão de homenagem a José Dias Coelho, na SNBA, em 19 de Junho de 1974. Nesta comitiva

⁴⁵⁴ “O festival artístico no Mercado de Primavera”. *Diário Popular*. 11 de Junho de 1974.

incluíam-se Rogério Ribeiro, Jorge Vieira, Vasco da Conceição, Maria Barreira, João Hogan e Victor Palla, de entre outros, que irão organizar no ano seguinte, e depois de uma longa recolha, uma exposição de obras de José Dias Coelho na SNBA, precursora de uma série de exposições itinerantes com obras dos mesmos artistas e de outros novos, num tom de homenagem aos resistentes antifascistas e àqueles que pela liberdade tinham caído. Sublinhavam a importância que da união entre artistas na luta contra o fascismo, e linhas políticas progressistas, haviam conseguido algumas vitórias:

Se, debaixo do governo fascista não foi possível, dar ao operário, ao camponês, ao pescador a oportunidade de desenvolver a sua tendência artística, que espécie de selecção justa é agora possível?

Acreditamos que só a unidade entre o trabalhador das artes e os outros trabalhadores pode dar resposta válida a esta interrogação.⁴⁵⁵

Ainda antes de a CML ter dado o nome de José Dias Coelho à antiga Rua da Creche, local onde fora assassinado, foi colocada uma placa em sua homenagem por este comité. Victor Palla elaborará o design de um autocolante de colocar na lapela, e um «calendário para 1975/1.º ano de liberdade/com desenhos de artistas portugueses»⁴⁵⁶: José Dias Coelho, Ivone Balette, José Farinha, Cipriano Dourado, António Domingues e Maria Barreira.

A Sociedade Nacional de Belas Artes irá ter novos corpos gerentes a partir de 1974, em que Victor Palla fará parte desta nova equipa, que, de resto, se alinhará perfeitamente aos princípios já praticados pela anterior direcção, tal como referido no relatório de Março de 1977.

⁴⁵⁵ Desdobrável com lista de artistas e respectivas obras. Comité José Dias Coelho, 1975.

⁴⁵⁶ Edições Avante.

1.5.6 Monumento aos mortos no Tarrafal

A iniciativa da Comissão Promotora da Trasladação dos Antifascistas Mortos no Tarrafal era constituída pelos sobreviventes daquele «Campo da Morte Lenta», e para o efeito abriram uma subscrição pública a nível nacional não só para a trasladação como também para a construção de um monumento em homenagem às vítimas. Em 18 de Fevereiro de 1978, os corpos dos 32 presos, mortos no Tarrafal foram trasladados para o cemitério do Alto de São João em Lisboa, onde foi inaugurado o Mausoléu destas Vítimas, havendo ainda lugar um cortejo fúnebre.

O monumento, desenhado por Costa Martins e Victor Palla, foi implantado num terreno cedido pela Câmara, num cruzamento de ruas no referido cemitério. O monumento é constituído por uma parede periférica em betão aparente circular e espiralada, elemento que concorre ao infinito, apontando ao céu, e no centro por um cubo maciço revestido a pedra, contendo as 32 urnas distribuídas em faces opostas. No comunicado lido durante a conferência de imprensa invocava-se que *este monumento é ao mesmo uma homenagem a todos os que durante o fascismo se bateram pela liberdade e contra a tirania. Olhando este monumento as gerações futuras poderão saber que o fascismo existiu e que existiu também o campo de concentração do Tarrafal*⁴⁵⁷. O Núcleo da União dos Resistentes Antifascistas Portugueses (URAP) organizou romagens ao mausoléu, bem como uma exposição documental com cartas e elementos trazidos pelos ex-prisioneiros políticos.

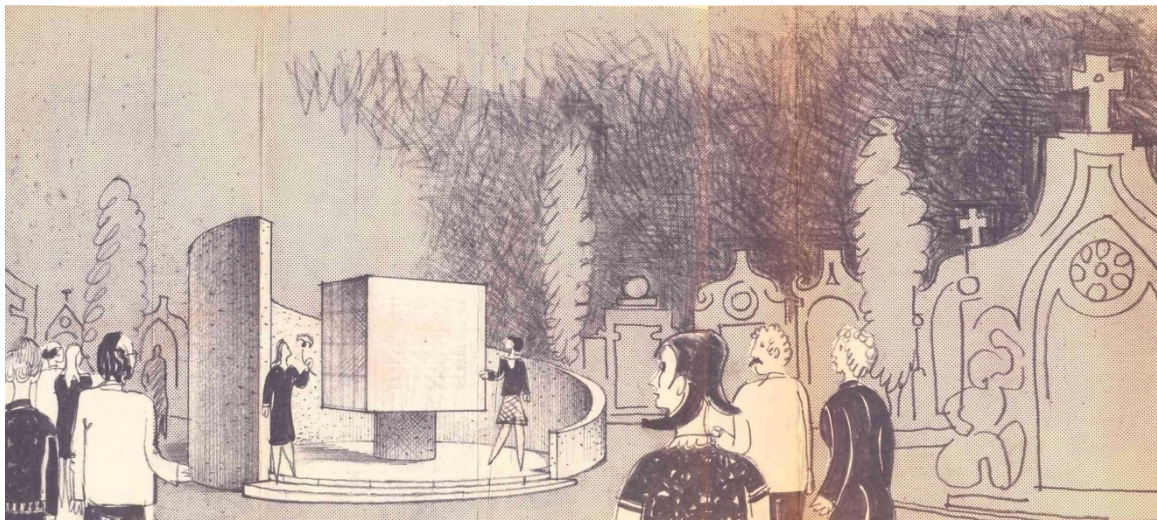


Figura 5 -Desenho da proposta para o monumento. Atribuído a Costa Martins. s/ data

⁴⁵⁷ “Monumento aos mortos no Tarrafal vai ser construído em Lisboa”. *Diário de Notícias*. 9 de Novembro de 1977, p. 2

1.5.7 O grafismo na cidade

Em 1978 Victor Palla receberá uma bolsa da FCG para estudar o grafismo na cidade. Segundo ele tratava-se de *registar e comentar fenómenos gráficos que fazem o quotidiano duma cidade*⁴⁵⁸. Intitular-se-ia «O grafismo na cidade, um exemplo: Lisboa». Durante os dois anos seguintes entregar-se-á afincadamente a uma recolha gráfica de elementos ligados à dinâmica da urbe, integrados na paisagem da cidade, de prospectos de casas de espectáculo, símbolos da indústria, do comércio etc. Ao mesmo tempo realiza mais de 700 negativos, elabora textos, grava vozes, questiona-se sobre o «enquadramento dos sinais no ambiente da comunidade», salienta o papel da figuração humana, e pede definições de grafismo a várias pessoas que conhece, reflecte sobre uma definição de «Cidade», comenta os grafismos, fotografias e tenta classificar todo o material. Põe-se-lhe o problema de como ordenar o material: De entre as opções cronológica, topológica e semiológica, opta pela última. Pensa na compilação em forma de livro, de formato quadrado, estuda hipóteses, desenha *layouts* vários com disposição do texto, elementos tipográficos e fotografias, elaborando pequenas maquetas coloridas numa determinada pesquisa estética. Em fins de 1980 sofre uma fractura grave de um ombro que o impede de trabalhar durante três meses e, ainda assim, e depois de algumas prorrogações da bolsa, procede à entrega do último relatório, em 1981 onde dá conta da prossecução do trabalho. O livro nunca chegaria a ver a luz do dia. Restam-nos milhares de imagens, inúmeros apontamentos e os esboços para a obra que, por agora ficarão em aberto. O aspecto mais interessante que ressaltará é a sua visão da importância do grafismo no espaço da urbanidade, em Lisboa entre 1979 e 1981. Da mesma forma que aprendemos a ler a cidade de Lisboa a partir do livro de 1959, neste trabalho se espelhará a sua leitura passados vinte anos.

⁴⁵⁸ Palla, Victor. “Relatório respeitante ao 3.º trimestre dos trabalhos”. Entregue à FCG, datado de 24 de Setembro de 1979.

1.5.8 Exposições

Trata-se aqui de revelar algumas exposições, as mais marcantes, em que Victor Palla esteve representado enquanto expositor e também como projectista. Pretende-se dar uma perspectiva alargada do seu envolvimento no mundo das exposições e da recepção da sua obra, e não extensivamente descritiva. Interessar-nos-á realçar a forma de concepção e prática expositiva. Uma lista completa e cronológica da sua participação em exposições será colocada no final deste trabalho.

Como já tivemos ocasião de assinalar, a sua primeira participação numa exposição colectiva resulta da participação na VI Missão Estética de Férias em Leiria, e os trabalhos serão expostos na Academia de Belas-Artes em Lisboa em 1942. Tinha vinte anos de idade, expondo arquitectura, cartazes pintura e desenho. No Porto, também já se mencionaram as exposições de os «Independentes» em 1944 expondo pintura e simultaneamente na XVIII exposição de arte moderna do SPN irá expor «Aquário»⁴⁵⁹ que no ano seguinte se designará de SNI, onde enviará o óleo sobre cartão intitulado «Dois Pássaros»⁴⁶⁰.

A sua dedicada acção ao longo das EGAP desde a segunda mostra até à última em 1956, mostrará a sua versatilidade: pintura, escultura, fotografia, arquitectura (móveis, moradias, prédios, snack-bares, cabeleireiros), artes gráficas (capas de livros), cerâmicas, maquete para painel de azulejos e cenografia.

Em Outubro de 1958 teremos a exposição com Costa Martins intitulada «Cidade Triste e Alegre, fotografias extraídas dum livro a publicar», que terá lugar na Galeria Diário de Notícias em Lisboa. Esta exposição seguirá para o Porto, em Dezembro, na galeria Divulgação, antecedendo o lançamento do livro que sairá em fascículos ao longo de 1959. O que caracteriza o conceito expositivo em ambas é o facto de haver sido preconizada uma abordagem semelhante à paginação do livro, constituída por uma faixa em painéis pretos que servirão de fundo a uma montagem gráfica, dispondo as fotografias ampliadas por temáticas, as mesmas do livro, com um sentido de composição aparentemente livre; abordagem expositiva original, lembrando a fita cinematográfica onde os lugares, o tempo e as acções se vão desenrolando. Esta leitura de continuidade como no cinema já o tinha feito José

⁴⁵⁹ Obra não encontrada. Julga-se que foi vendida na época.

⁴⁶⁰ Ver ficha de obra n.º N1_c31, parte II da Tese.

Borrego salientando que o *surpreendente álbum fotográfico e poético de Lisboa, veio chamar-nos mais uma vez, a atenção para o maravilhoso e rico filão que o cinema português tem perdido desde há 50 anos para cá* ⁴⁶¹.

Esta proposta expositiva era antes de mais uma proposta de visualização não da fotografia uma a uma, mas do entendimento de um todo, de uma leitura sequencial, colocando as várias ordens, fotográficas, poéticas e gráficas num registo que se complementava. As imagens fotográficas eram entendidas por isso como parte desse todo plural e unificador de várias linguagens, mas com uma mensagem vigorosa. Fernando Lopes revelará a influência que para ele teve esta exposição:

Eu vi a exposição meio ano antes de ir para Londres estudar cinema, foi a primeira exposição de fotografia a sério que vi, fiquei impressionado com o documentário criativo sobre Lisboa; eles fizeram exactamente o que tentei fazer no Belarmino, apanharam com grande sensibilidade e amor as pessoas, as ruas e as coisas nos anos de chumbo; e portanto isso passava para lá dos anos de chumbo. No fundo vendo essas fotografias e o próprio Belarmino a gente dizia: Bom, se calhar ainda nos vamos salvar. ⁴⁶²



Figura 6 – Aspecto da exposição na Galeria Diário de Notícias, Lisboa, Outubro de 1959. Negativo 6 x 6 cm. Colecção Victor Palla.

⁴⁶¹ Borrego, José. “Lisboa, Cidade Triste e Alegre”. *Imagem*. 2.ª série, n.º 34, Lisboa, 1960, p. 800-801.

⁴⁶² Fernando Lopes em depoimento no filme/documentário homónimo «Lisboa, Cidade Triste e Alegre» realizado por Luís Camanho, 2005. Transcrição de excerto do filme/documentário com autorização do seu autor.

O Arquitecto António de Freitas num pequeno ensaio intitulado “fotografia e realismo” realçará o próprio carácter expositivo patenteando-o como uma manifestação artística de mérito:

(...) pelas características formais da exposição, que se exprimiam principalmente por uma acertada unidade de conjunto e por um esquema discursivo, em que o fotógrafo se associou ao poeta no enunciado dum pensamento.⁴⁶³

Na sequência do lançamento do livro, Costa Martins e Victor Palla serão entrevistados por David Mourão Ferreira⁴⁶⁴ no seu programa televisivo, ele que havia sido um dos colaboradores do livro com dois poemas inéditos intitulados “Capital” e “Lisbon by night / Fado para a lua de Lisboa”.⁴⁶⁵ Alexandre Pomar reporta o “equívoco do apresentador-poeta” no desadequado cavalete de pintura, levado para o programa para a colocação dos painéis fotográficos.



Figura 7 – Fotograma captado por Victor Palla no momento da emissão em diferido na RTP. Da esquerda para a direita David Mourão Ferreira, Costa Martins e Victor Palla. (c. 1958)

⁴⁶³ Freitas, António. “Fotografia e Realismo”. Revista *Binário*. n.º. 7, Outubro de 1958, pp. 24-26.

⁴⁶⁴ David Mourão Ferreira (1927-1996) escritor e poeta lisboeta licenciado em Filologia, destacou-se como um dos grandes poetas contemporâneos do Século XX. Trabalhou para vários periódicos, dos quais se destacam a *Seara Nova* e o *Diário Popular*, para além de ter sido um dos fundadores da revista *Távola Redonda*. Entre 1963 e 1973 foi secretário-geral da Sociedade Portuguesa de Autores. No pós-25 de Abril, foi director do jornal *A Capital* e director-adjunto de *O Dia*.

⁴⁶⁵ Por falta de fontes nomeadamente na RTP, não conseguimos saber a data desta entrevista, no entanto o programa “Miradoiro” entrou no ar em final de 1957, pelo que julgamos ter sido em 1958. Este programa de entrevistas privilegiou a vida artística e cultural portuguesa.

Algumas páginas do livro irão ser expostas em 1965 na Exposição intitulada «Março-Artes Gráficas», na SNBA, dando os autores relevo à concepção gráfica e composição do livro, elaborados pelos próprios autores. Em 1982 a galeria Ether inaugurará com uma mostra intitulada "Lisboa e Tejo e Tudo (1956/59)", composta por provas originais e outras da época, reencadernando alguns exemplares que restavam de 1959, para aí serem vendidos. Parte desta mostra foi reapresentada nesse ano no 3.º Encontros de Coimbra e em 1989 foi repetida na Casa de Serralves, Porto.

Por seu turno, no trabalho de Bento d'Almeida e Victor Palla destacaremos a concepção e montagem de uma única exposição, em 1959, encomendada pela câmara de comércio belga em Portugal, para a apresentação de produtos portugueses em Leopoldville, no Congo Belga. Os arquitectos acompanharão a montagem, onde constava uma escultura de António Alfredo, representada na planta em baixo. A concepção do percurso expositivo, através de vitrinas, biombos e peças escultóricas, fornecem-nos uma dimensão funcional e ao mesmo tempo uma coerência visual que caracterizarão este exercício de caso único com grande profissionalismo.

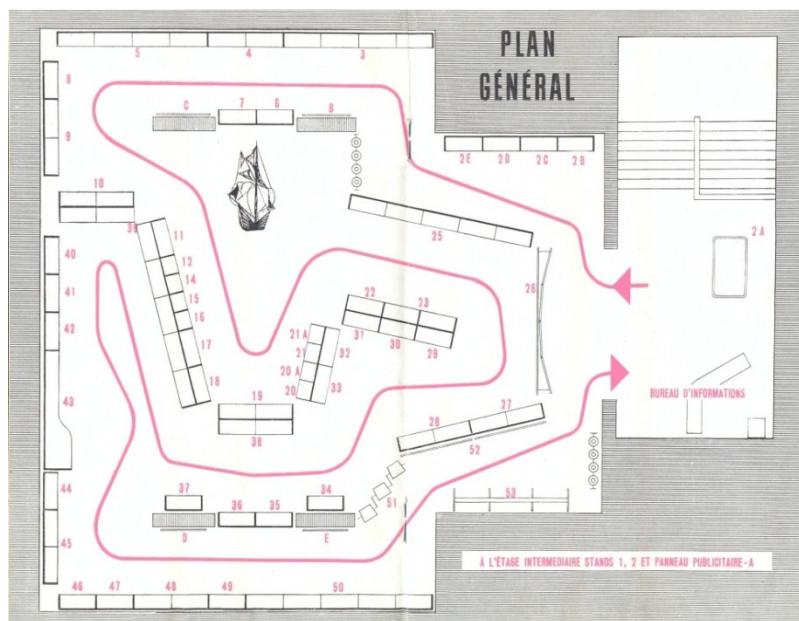


Figura 8 – Planta da exposição concebida por Bento d'Almeida e Victor Palla para a Feira de produtos portugueses, Leopoldville, 15-29 de Setembro de 1959.

A partir de 1974 Victor Palla terá uma presença assídua em várias exposições colectivas, resultado das vastas iniciativas num novo período democrático e grande abertura. Por um lado denota-se a preocupação pelos órgãos da SNBA em ver actualizados certos temas, como por exemplo a «Colagens-hoje», «Figuração-hoje», «Desenho e Gravura» ou «Outras formas outras comunicações», promovendo assim uma situação de convivência entre novas formas de comunicação artística e entre artistas de várias gerações.

Por outro lado, haverá as exposições que de alguma forma irão sedimentar uma militância artística pondo em confronto novas formas de estar com um significado de colocação da arte junto de causas e já não obrigatoriamente ao serviço da sociedade enquanto mole abstracta. Para além das iniciativas já mencionadas, como o comité José Dias Coelho ou o Painele em Belém para o MFA, surge por exemplo «Maias para o 25 de Abril» na galeria de São Mamede, onde vários artistas prestam homenagem a Catarina Eufémia, a camponesa alentejana assassinada em 1954 quando dirigia uma luta revoltosa, tendo simbolizado a luta do povo contra o regime ditatorial; Francisco Relógio dedica-lhe um painele, Victor Palla expõe dois quadros intitulados «Catarina Eufémia», executados em 1960 e 1964 e o escultor José Rodrigues elabora um poster sobre o poema/carta de Sophia de Mello Breyner⁴⁶⁶. Os artistas empenham-se em causas específicas, eventos singulares: «Colectiva de solidariedade a favor dos artistas plásticos moçambicanos», na Galeria de Arte do casino Estoril, onde por apelo de Malangatana e Eugénio Lemos, esta exposição visava contribuir para a aquisição de materiais a enviar para artistas moçambicanos, «Semana de divulgação cultural do povo de Moçambique», consistindo na contribuição de obras plásticas para criar em Moçambique um futuro museu de arte moderna, «Quinzena da cultura e da paz», exposição venda para angariação de fundos para uma nova sede do Conselho Português para a Paz e Cooperação, «Centenário de Picasso», ou «50º Aniversário da vida literária de Fernando Namora» foram ainda algumas das manifestações. Assinalamos contudo, a importância das bienais nas festas do Avante, pelo seu cunho de validação de várias propostas artísticas, alcançando a marca do tempo em que foram feitas, mas também elas próprias

⁴⁶⁶ Veja-se ainda a este propósito os poemas Cantar Alentejano de Vicente Campinas e musicado por José Afonso, ou o Retrato de Catarina Eufémia por José Carlos Ary dos Santos.

marcando esse tempo, ou como dizia Urbano Tavares Rodrigues, quando atingem um *alto grau de originalidade*, pela pura expressão plástica e na partilha da cor:

(...) Alegria da cor, sem a qual não se pode viver, e, vindo como vem ao encontro do povo, que raro entra em museus ou nas galerias onde se fazem exposições, fala ainda, de outro modo, o grande sonho que a Festa grita, de ver pintadas as paredes das casas, os palácios, as empresas, as ruas.⁴⁶⁷

Dentro da Festa do Avante nasce a “Objectiva 84”, uma exposição que segundo o regulamento se propõe «reunir obras que testemunhem a vitalidade e a qualidade da arte fotográfica portuguesa actual nas suas diferentes modalidades técnicas e temáticas» e «reforçar o encontro entre dezenas de artistas e um público que lhes não é habitual». O júri da comissão organizadora era constituído por Abreu Nunes, Aurélio Santos, Eduardo Gageiro, José Soudo, Luis Manuel de Vasconcelos, Manuel das Neves, Rui Mário Gonçalves e Costa Martins, que reforçava o âmago da criação fotográfica, situado entre os extremos limites da objectividade por um lado e da subjectividade, onde o fotógrafo intervém na transfiguração do real⁴⁶⁸. Costa Martins parece dialogar com as obras apresentadas por Victor Palla, por justamente entregar a um conjunto de 21 fotografias de várias épocas e lugares, uma revelação e aspecto gráfico pouco comuns, segundo Victor Palla *impressas por processos experimentais, sem retoques a partir de negativos 6x9, 6x6, e 35mm*⁴⁶⁹, causando surpresa a críticos de arte, mesmo depois de passados vários anos.

⁴⁶⁷ Rodrigues, Urbano Tavares. *A Arte e o Tempo – O Olhar e a Felicidade*. Prefácio do Catálogo da 5.^a Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante. 1985, p.5. Cf. Texto na íntegra na parte II da Tese.

⁴⁶⁸ Martins, Costa. *Objectiva 84*. Prefácio do Catálogo editado para a Festa do Avante, Lisboa, 1984.

⁴⁶⁹ Palla, Victor. *Objectiva 84*. Catálogo editado para a Festa do Avante, Lisboa, 1984.

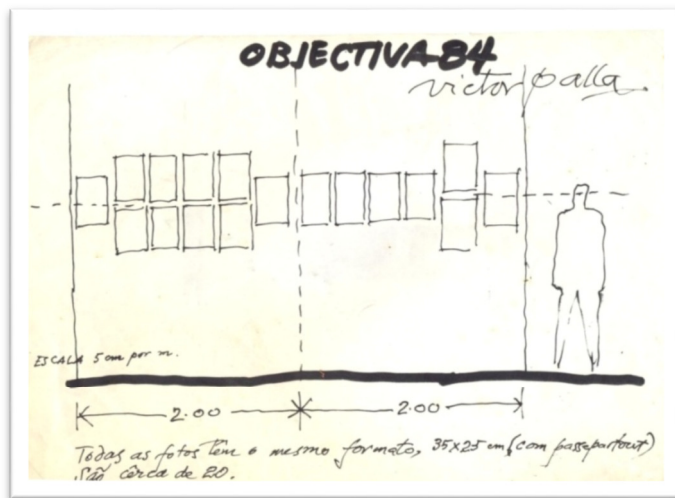


Figura 9 – Esquema de colocação de obras fotográficas apresentadas na “Objectiva 84”.

As obras desta exposição partem de ampliações prévias, e serão resultado de um trabalho de manipulação de fotocópias — obtendo-se o alto-contraste comum a todas as imagens, que depois se farão sair sobre papel couche colorido, — fotocópias, recortadas e voltadas a colar por vezes em outros papéis multicolores. A disposição na parede constituirá uma operação cuidadosamente planeada, alcançando desta forma a unidade do conjunto. No final serão assinadas com as datas da captura inicial de cada uma.

Já na “Objectiva 86”, Victor Palla voltava a mostrar retratos, desta feita impressos em laboratório industrial obedecendo no entanto, a vários enquadramentos do negativo original. De igual modo, uma maquete da arrumação das imagens, portanto um alçado, dará a devida consistência expositiva. O logotipo alinhará o “O” de Objectiva com o “8”, aludindo às duas lentes da Rolleiflex vistas de frente.



Figura 10 – Logotipo de Victor Palla para a “Objectiva 86”.

Victor Palla havia ainda projectado para a Festa do Avante, um painel comemorativo da Liberdade e Democracia com 40 metros de comprimento⁴⁷⁰. As numerosas exposições colectivas em que participou ao longo dos anos 80 e também na década de 90 mostravam o carácter de um artista que continuava a produzir, fazendo questão de mostrá-lo ao lado dos companheiros, uns da geração das EGAP, outros de novas gerações, com quem foi estabelecendo novas amizades.

A sua primeira exposição individual realizar-se-á em 1968 na SNBA, intitulando-se «Pinturas de 1967», apresentando 37 obras, todas executadas nesse ano. Serão pinturas ou desenhos com tinta sobre papel de grande formato (100 x 70 cm.), que perdem figuração em detrimento de uma maior liberdade expressiva usando a têmpera e o esmalte como materiais preferenciais. Não damos conta de qualquer registo da crítica acerca desta exposição. Segue-se a exposição individual de pintura da Prisma em 1974, já atrás abordada, sendo que a sua crescente diminuição figurativa terá a máxima expressão nestes quadros, quase todos feitos a pastel de óleo.

Em 1977 realiza uma exposição de desenhos após haver fracturado o ombro; desenhar seria assim uma forma de terapia; desenhos desde a altura em que praticamente não movia o braço até à recuperação serão exibidos na Galeria de Arte Moderna da SNBA, a par de outras experiências anteriores, nomeadamente expressão da figura feminina ou desenhos rápidos de observação, colocando cada série numa parede própria. Rocha de Sousa salientava o interesse do conjunto exactamente pelo carácter didáctico da disposição das peças, isto é, pela apresentação em lotes diferenciados com técnicas e materiais específicos:

Victor Palla faz com que o espectador confronte e relacione diversas maneiras de ver e representar, quer pela atitude mental que o conduziu, quer pela natureza dos instrumentos e vocação plástica dos materiais.⁴⁷¹

E ainda pelo conceito expositivo:

⁴⁷⁰ Vd. ficha de obra n.º N7_d62, parte II da Tese.

⁴⁷¹ Sousa, Rocha de. “A Nossa Opção”. *Opção*. Ano II, n.º 67, 4 a 10 de Agosto de 1977, p. 13.

Trata-se de um resultado que deve ser sublinhado, pois não parece que o artista, sempre que pode, se reivindique alheio ao modos de expor e comunicar a sua mensagem.⁴⁷²

O que acontecerá é que na maior parte das vezes, o arquitecto antevê espacialmente a relação com o visitante, o gráfico comunica a sua exposição através do cartaz e do *lettering* e o artista resulta independente na sua forma de expressão. Mas não é exactamente assim, o individuo é só um e fala a várias vozes, como o que se passa na “pequena exposição de montagens: teatro, foto-novelas, banda desenhada” realizada na Sociedade Portuguesa de Autores em 1984. A atenção para tudo o que o rodeia não faz do expositor um artista que só desenha e pinta, mas um homem que estando atento ao mundo, encontra espaço lúdico e crítico na sua criação, que com cola e tesoura recria novas abordagens à técnica da colagem.



Figura 11 – Estudos para a concepção expositiva da exposição “montagens: teatro, foto-novelas, banda desenhada” realizada na SPA em Setembro de 1984.

Esta operação de montagem e colagem a partir de imagens recortadas de revistas resultará numa série de aproximadamente 30 peças, de dimensões consideráveis (a maior com 50x50 cm.). A sua disposição na galeria da SPA encontra-se registada em duas perspectivas distintas, portanto duas fases de concepção (ver Figura 11 – Estudos para a concepção expositiva da exposição “montagens: teatro, foto-novelas, banda desenhada” realizada na SPA em Setembro de 1984.). De igual forma, a solução coloca o espectador envolvido num ciclorama, onde cada painel terá uma numeração própria que correspondem pequenos textos de apresentação.

Para a exposição “19 desenhos a crayon de óleo”, também na SPA, o autor adopta uma ideia expositiva semelhante, revelando a ideia inicial de expor centenas de

⁴⁷² Idem. nº. 65, 21 a 27 de Julho de 1977, p. 11.

pequenos desenhos (da dimensão de postais) em concomitância com projecções cinematográficas no mesmo espaço, para, logo nos dar conta que tal não havendo funcionado, optou invés pela colocação de desenhos maiores (0,65 x 1,00 m.) criando o que chamou de um *environment* para o conjunto. Esta ideia agora expressa vinha sendo conquistada ao longo do seu percurso expositivo. E se nas individuais tal se revelaria mais fácil, nas colectivas foi igualmente sucedendo.



Figura 12 – Convite para a exposição “19 desenhos a crayon de óleo” na Sociedade Portuguesa de Autores, Novembro e Dezembro de 1986.

Ainda em 1984, ocorre no final do ano uma outra exposição individual intitulada “Pintura e Desenho (1961-1967)”, portanto delimitando uma fase onde predominam desenhos do nu feminino. Destacamos a preocupação evidente na forma de mostrar este conjunto pela articulação das diferentes poses do modelo, numa cadência da qual resulta, mais uma vez, a unidade expositiva.

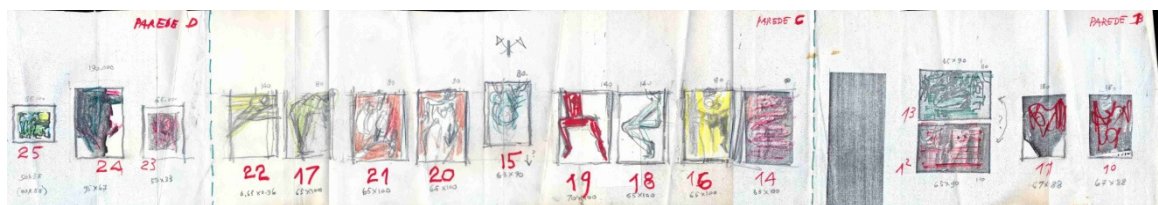


Figura 13 – Estudo para a disposição das obras na exposição “Pintura e Desenho (1961-1967)” realizada na Galeria Diário de Notícias, em Dezembro de 1984.

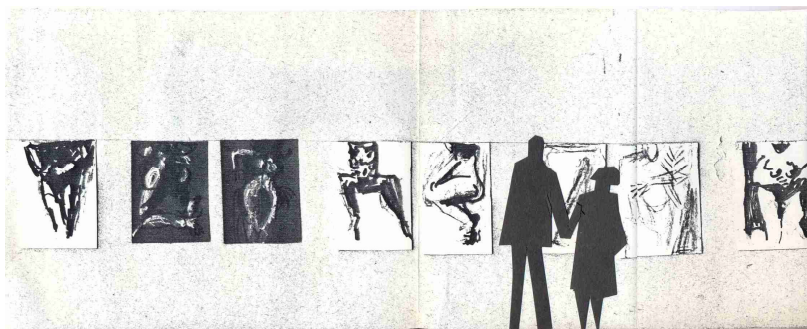


Figura 14 - Estudo para a disposição das obras na exposição “Pintura e Desenho (1961-1967)” realizada na Galeria Diário de Notícias, em Dezembro de 1984.

Victor Palla perseguirá vários conceitos expositivos que na maioria das vezes irão ficar apenas em registo desenhado. Ilustramos dois casos. O primeiro quando durante a exposição de artes plásticas intitulada «Jornada de divulgação da arte em Portugal» realizada na Casa do Alentejo a 18 de Janeiro de 1983, Victor Palla fotografará João Hogan⁴⁷³ e Guilherme Casquilho⁴⁷⁴, juntos em conversa, que resultará numa ideia de expôr essas fotografias em grande formato e devidamente enquadradas em homenagem a estes artistas.



Figura 15 – Colagem para ideia expositiva em homenagem a Hogan e Casquilho. s/data.

⁴⁷³ João Manuel Navarro Hogan (1914-1988), gravador e pintor, dedicou-se à pintura neofigurativa. Participou constantemente em exposições de arte moderna realizadas em Portugal. No exterior, fez-se representar em Bienais, destacando-se as mostras realizadas em Buenos Aires, Tóquio, Seul e ilha de Capri. No Brasil, participou na 2.ª e 5.ª Bienal de São Paulo.

⁴⁷⁴ Guilherme Casquilho (1930-1991) Frequentou a Escola António Arroio e a ESBAL. Realizou em 1957 uma exposição individual na Galeria Pórtico e participou nas EGAP, na 1ª Exposição de Artes Plásticas da F. C. G., no 1º Salão de Artistas de Hoje, na 1ª Bienal de S. Paulo e na 1ª Bienal de Sofia. Está representado no Museu Municipal Armindo Teixeira Lopes, em Mirandela. Foi activista do MUD Juvenil e aderiu ao PCP em 1974. Da corrente neo-realista pintou e desenhou os homens e mulheres do campo a trabalhar. Deu grande impulso à realização da Festa do Avante desde a sua primeira edição.

A segunda a ideia de Victor Palla surge em 2005, depois de um convite de uma galeria lisboeta, consistindo numa exposição de autores, escritores, artistas. Ao longo de mais de 40 anos Victor Palla havia fotografado várias personalidades, de um cruzamento dos percursos profissional ou amigável, sendo retratos em diversas ocasiões de nomes reconhecidos da nossa cultura: José Cardoso Pires, Lima de Freitas, Rogério de Freitas, Costa Martins, Fernando Namora, Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro⁴⁷⁵, Luiz Francisco Rebello, Glicínia Quartin⁴⁷⁶, Raul Solnado⁴⁷⁷, Jacinto Ramos⁴⁷⁸, Leão Penedo, Manuel Villaverde Cabral, entre outros. A ideia transversal a esta mostra residia na forma como se dispunham os autores, a sua colocação, o modo como de articulação entre si, com vista a um diálogo entre eles, talvez um diálogo em silêncio, um pensamento secreto, uma troca de olhares, ou simplesmente uma disposição consoante critérios didácticos de analogia visual entre enquadramento fotográfico e negativo/prova integral, de jogos das diferentes escalas. Através de grandes ampliações fotográficas, estas fotografias inéditas aproximar-nos-iam de uma obra programada como percurso, integrando um trajecto contemplativo. Esta ideia expositiva acabou por não se realizar.

⁴⁷⁵ Ferreira de Castro (1898-1974) emigrou aos 12 anos para o Brasil, onde trabalhou num seringal da Amazônia. Esta experiência servirá de base ao seu mais famoso romance, *A Selva* de 1930. Em 1922 iniciou a publicação de novelas e seis anos depois saía o seu primeiro romance da fase de maturidade literária, *Emigrantes*, que marca na literatura portuguesa uma transição para o neo-realismo.

⁴⁷⁶ Glicínia Quartin (1924-2006) actriz. Abandonou o Curso de Biologia na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa para se dedicar à actividade teatral, estreando-se em 1950 com *Roberto e Melissa*, texto e encenação de Tomas Ribas, no Teatro Experimental do Porto. Trabalhou, posteriormente com o Teatro Moderno de Lisboa, Teatro Experimental de Cascais, Teatro Nacional D. Maria II, Casa da Comédia, Teatro da Cornucópia e Artistas Unidos, tendo sido dirigida por numerosos encenadores. Contracenou com Raul Solnado em *D. Roberto*, filme de Ernesto de Sousa sendo nesta ocasião fotografada por Victor Palla.

⁴⁷⁷ Raul Solnado (1929-2009) humorista, apresentador de televisão e actor português. É protagonista do filme neo-realista *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa. Vence o Prémio de Imprensa para melhor actor de cinema. Foi, até o mentor e director da Casa do Artista, sociedade de apoio aos artistas que fundou juntamente com Armando Cortez.

⁴⁷⁸ Jacinto Ramos (1917-2004), actor, encenador, realizador e muitas vezes coreógrafo, ainda traduz várias peças de teatro, participa em numerosos colóquios e cursos de formação teatral e colabora na imprensa, escrevendo regularmente para o Jornal de Notícias do Porto uma crónica sobre teatro. Publica ainda o livro *Esta é a Ditosa Pátria Minha Amada*, em colaboração com Luz Franco. Faz parte da Comissão Instaladora do SIARTE - Sindicato das Artes do Espectáculo e é um dos fundadores da APOIARTE - Associação de Apoio aos Artistas.



Figura 16 – Proposta para exposição de “Autores”, 2005. Visualização por João Palla Martins

A sua última exposição, realizada em Paris e mencionada na introdução deste trabalho, considerou um conjunto de fotografias inéditas das suas filhas enquanto crianças na casa que projectou, construída em 1950. Consistiu sobretudo em imagens baseadas em negativos 6 x 6 cm., que haviam permanecido acondicionados durante 50 anos e que, ditosamente, se encontravam em boas condições para se tirarem provas. A selecção das imagens partindo das provas de contacto e o trabalho de interacção estabelecido entre os atributos de cada uma delas, possibilitou uma linha condutora para o agrupamento das várias imagens. E, enquanto umas se compunham no diálogo com outras de forma natural, foi havendo a necessidade de examinar o todo enquanto configuração no espaço de exposição. Para tal, a maquete elaborada antecipadamente auxiliou para articular as possibilidades expositivas, havendo mesmo influenciado decisivamente na hierarquização das imagens fotográficas a mostrar. Por outro lado, serviu como guião de montagem no local de exposição.

A concepção expositiva num universo de fotografia a preto e branco vive igualmente baseada numa ideia de aproveitamento gráfico do espaço em volta. Victor Palla decide fechar os topos da ala expositiva forrando as paredes com pano preto, deslocando assim o olhar instintivamente para as imagens numa sala “sem fundo”, obrigando o visitante a distanciar-se junto a fotografias muito ampliadas e naturalmente a aproximar-se dos “quadros” com pequenas provas fotográficas.

A vertente poética mais caracterizadora desta exposição são exactamente estes movimentos que mostrando de fora para dentro, provocando simultaneamente o caminho de uma intimidade crescente com as suas fotografias, os seus espaços e as suas filhas.



Figura 17 – Aspecto parcial da exposição “A Casa” com maquete servindo de guião para a montagem das fotografias. Fotografia de João Palla Martins. Paris, 2000.

Ao contrário do que sucedera frequentemente em épocas anteriores, Victor Palla preferirá desta vez não criar qualquer enquadramento ou corte que não considerasse visível o negativo integral. Estava agora interessado em mostrar o processo de trabalho tal como se revelaria *dentro e fora do estúdio, no sentido de dar maior veracidade ao objecto fotografado*⁴⁷⁹. Esta preocupação mostrava definitivamente o carácter pedagógico, como dizia *todas as exposições devem ser didácticas, isto é, ensinar qualquer coisa*⁴⁸⁰. E o que esta exposição nos ensinara era observar as imagens de forma gradual e sob diferentes prismas; formato e relação com a superfície, escala de planos e discurso narrativo visual, valor de claro-escuro e profundidade de campo, mas ainda na modelação de uma realidade tangível que, descrevendo um arco histórico, afirmar-se-á actualizada e coincidente com o desejo estético do autor. De toda a sua obra, Victor Palla nunca mostrou desenhos de estudo para obras posteriores, nem as fotografias experimentais, nem a sua produção fotográfica depois do livro de Lisboa, nem muitas outras obras que por isso merecerão a nossa atenção na parte expositiva desta Tese.

⁴⁷⁹ Martins, João Palla. *A Casa*. Desdobrável da exposição, 2000.

⁴⁸⁰ Palla, Victor. Texto em legendas para a exposição “montagens: teatro, foto-novelas, banda desenhada”. 1984.

1.6 A Biblioteca de Victor Palla

Dar conta da biblioteca de Victor Palla é uma tarefa assaz difícil e talvez mesmo impossível, dada a dispersão dos volumes neste momento. A inevitabilidade da divisão deste espólio bibliográfico, pela falta de meios e de tempo para um inventário rigoroso de todos os títulos ou outro fim a dar-lhe, coube à família, aos vários herdeiros, o desfecho desta biblioteca. Numa primeira selecção registaram-se os títulos de interesse para uma partilha equitativa. Em seguida, deu-se lugar à cedência a amigos e estudiosos de certas matérias, dada a grande variedade de temas nela incluída; pintores, arquitectos, musicólogos, historiadores de arte, semiólogos, matemáticos, actores, realizadores de cinema foram, entre outros, os interessados que encontraram títulos condizentes com as suas disciplinas. Aos títulos dedicados ao design, sobretudo periódicos e alguns volumes sobre arte, foram doados à biblioteca António Quadros do IADE⁴⁸¹. Conscientes da dispersão deste espólio, mas ainda assim com uma ideia futura de haver um rasto por onde seguir, optou-se por carimbar todos os títulos existentes com carimbo fabricado para o efeito dizendo «Colecção Victor Palla». As suas leituras polvilharam-se desta forma por casas e cidades, prolongando o uso e proveito e onde perdurará o carimbo da colecção.

Dos milhares de exemplares existentes na sua biblioteca, encontram-se publicações de vária ordem, da literatura novelesca e policial à forma de construção da escrita literária, da matemática à semiologia ou da linguística à musicologia, esta biblioteca abarca a sede de saber de Victor Palla. Numa visão geral, aquilo que ressalta é o seu alargado espectro de interesses. Pretendia um conhecimento universalista à maneira do Renascimento. Os livros foram sempre a sua grande fonte de aprendizagem, constituindo a sua grande base de cultura. Livros teóricos e sistemáticos não havia em Portugal, mas também não havia ficção científica ou policiais, por isso, estava atento às novidades, encomendava e quando viajava trazia (livros ingleses americanos, franceses, alguns italianos e alemães). Comprava muitos livros, falando sempre deste ou daquele com grande vivacidade e memória; apontando para uma imensa estante onde figurava toda a sua colecção de ficção científica em

⁴⁸¹ Biblioteca com a lista bibliográfica específica de Victor Palla.

inglês, orgulhava-se de os ter já lido todos e desafiava o interlocutor a questioná-lo sobre algum destes.

Leitor voraz, desde criança detinha enorme prazer na leitura e, como já referido, terá mesmo aprendido a ler sozinho; com uma lanterna por debaixo dos lençóis permanecia pela noite dentro, tendo sempre dormindo muito pouco. Aos oito anos leu *As Férias e Os Desastres de Sofia* da Condessa de Ségur⁴⁸², ambos com dedicatórias ora da mãe ora do pai:

Ao meu querido e adorado Bito pela tua inteligência e amor aos estudos, és o orgulho dos teus queridos pais, por isso o teu paizinho te oferece este livro em homenagem às tuas belas qualidades.

Com muitos beijos. Victor Manuel⁴⁸³

Alguns livros infantis tinham já pertencido a seu pai, escritos no português de oitocentos e carimbados «Victor Manuel». Aos dez anos terá lido *As Aventuras de Robinson Crusóé*, mas constam também da biblioteca os jornais infantis *ABCzinho* e *Tic-Tac* ou a banda desenhada de Texas Jack ou o Gato Félix em francês. Habitou-se a ler em várias línguas: inglês, francês, espanhol, italiano, alemão e esperanto.

Lia sempre duas vezes o mesmo livro, a primeira para tomar conhecimento da história e a segunda, para apreciar a escrita, pois dizia não saber fazer as duas em simultâneo. E lia sempre muito depressa, por vezes desfazendo os livros, o que acontecia já tardiamente em edições de fraca colagem de encadernação.⁴⁸⁴

Victor Palla sentia fascínio pelo livro em si, enquanto objecto realizável por uma série de processos como ele próprio nos revelou e como prova a sua obra editorial, gráfica, tipográfica e escrita. Podemos referi-lo enquanto bibliófilo, na medida de uma paixão por certas edições, encadernações, títulos ou traduções. Para melhor apreciar um livro de que gostava, adquiria o mesmo título em várias línguas e edições, preferindo sempre a edição na língua original.

⁴⁸² Sophie Feodorovna Rostopchine (1799-1874). Escritora russa sobretudo de literatura infantil.

⁴⁸³ Livro *Os Desastres de Sofia* com dedicatória datada de 13 de Novembro de 1931.

⁴⁸⁴ Rita Palla Aragão em depoimento ao autor da Tese, 15 de Dezembro de 2010.

A cultura literária norte-americana apaixonava-o, detendo livros de autores tais como: Damon Runyon, John Steinbeck, John Updike, Raymond Chandler, Tennessee Williams, Kurt Vonnegut Jr., J. D. Salinger, W. Saroyan, Ray Bradbury, ou os *cartoons* de Bill Mauldin e várias revistas de arte e cultura como *Perspectives*, ou a *Contact*. Mas a existência de livros que retratavam a vida quotidiana antes da guerra nomeadamente *Gato Preto em Campo de Neve* de Erico Veríssimo, as obras de Jorge Amado ou escritores europeus revelavam uma abertura e uma curiosidade infinda abarcando diferentes temáticas que não só o conto, ou a ficção, mas ensaio e livros científicos, para não mencionar já os artísticos.

Contabilizar os livros neste momento será impossível, mas estimaram-se aproximadamente dez mil volumes de todos os géneros. Damos, a seguir, uma pequena ideia da disposição dos livros em sua casa, livros que povoavam várias zonas da mesma.

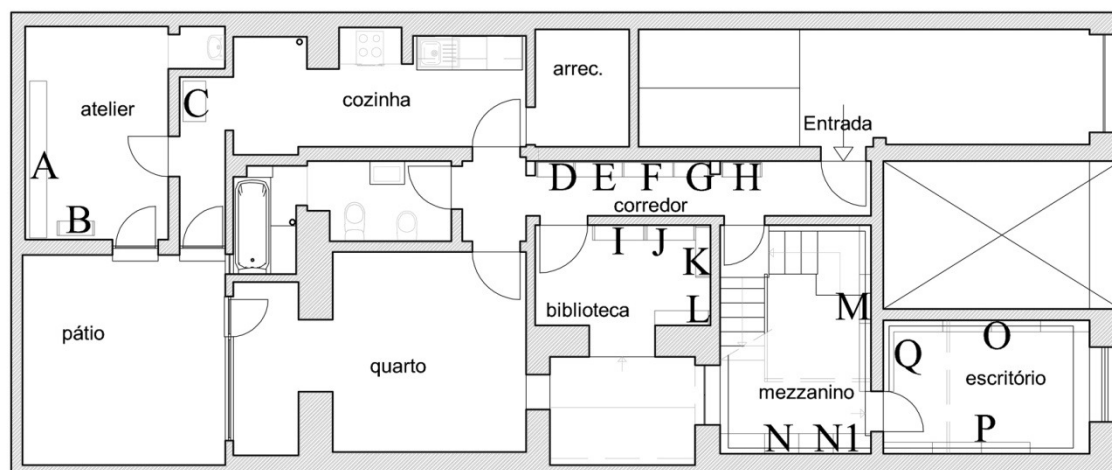


Figura 18 – Planta da casa-atelier em Campo de Ourique, última residência de Victor Palla.

A Ficção científica; Romances e ensaios portugueses e brasileiros; Coleção Penguin.	B Enciclopédia Luso-Brasileira herdada do pai Victor Manuel.
C Literatura Portuguesa e revistas dispersas.	D Monografias de arte; Histórias de Arte.
E Literatura inglesa e norte-americana.	F Literatura portuguesa e brasileira.
G Coleção Penguin e outras com igual dimensão.	H Música e Teatro.
I Arte portuguesa. Monografias de artistas	J Monografias de Desenho, Ilustração, Teatro.
K Grafismo do livro, tipografia e caligrafia.	L Cinema, revista Cahiers du cinema, discos vinyl.
M	N

Com capas de Victor Palla, policiais americanos e ingleses.	Pastas referentes à sua actividade artística, livros de fotografia, periódicos sobre artes gráficas, bandas desenhadas, dicionários.
N1 (mezzanino) Histórias de arte e volumes sobre publicidade, catálogos de arte portugueses.	O Literatura americana, matemática, linguística, antologias de humor e desenho humorístico.
P Literatura americana, matemática, linguística, antologias de humor e desenho humorístico.	Q Publicações como produto da actividade de Victor Palla e com referência à sua actividade.

Tabela 9 – Organização da biblioteca na casa de Victor Palla.

Das espécies bibliográficas que constavam na sua biblioteca, tínhamos já efectuado um primeiro levantamento do material com pertinência para o nosso estudo. A bibliografia com as incidências temáticas de que agora daremos conta encontra-se listada no final deste documento, restando-nos focar em obras essenciais na formação plástica de Victor Palla. Escolhemos por isso, aquelas que surgem em datas correspondentes ao início suas diversas incursões, normalmente as mais antigas. Numa detecção das componentes formativas ao longo das décadas, dispôs-se dos dados bibliográficos por temas e por ordem cronológica, sobressaindo a variedade de interesses e livros sistemáticos nos finais da década de 40 e início da de 50, um período criativamente fértil para Victor Palla, constatando-se a imensa influência que os livros exerceram no seu percurso.

A edificação do conhecimento é operada segundo vectores que determinarão o carácter do artista. A busca do que é a arte em termos do seu significado ligado às vanguardas e a procura de um aprofundamento dos conhecimentos de ordem técnica definirão a personalidade artística. Tal ocorrerá, sem antes, haver sido conformada por uma leitura de base, a clássica, de cujos tratados representam essa aprendizagem. Referimos o de Vignola, mas designamos o de André Lhote, *Tratado del Paisaje* de 1943, pela sua visão clara, abrangente, e ao mesmo tempo disciplinadora falando ao jovem artista. Victor Palla falava da sua escrita como enfeitiçante. E, logo a seguir os livros de anatomia, que demonstram o interesse pela forma humana ligada já à arte e não somente à anatomia descritiva. É o caso de *The Human Form in Art* de 1926 ou de *Art and Anatomy* de 1946. Assiste-se a um maior número de volumes sobre este tema por volta de 1960, altura charneira na obra de Victor Palla, retomando o desenho de modelo.

Na vertente arquitectónica encontramos livros que visam a formação do arquitecto moderno seja pela delineação de traçados compositivos através do rectângulo de ouro e de várias regras que aparecem patentes em *Avviamento alla Composizione* de Giorgio Wenter-Marini, como pela preocupação em sistemas de fenestração e protecção dos vãos através do estudo da insolação, patente no livro *Windows in Modern Architecture* de 1948. O que caracterizará este núcleo será a vontade de suprir as necessidades de uma actualização profissional, patente na quantidade de revistas internacionais, algumas delas em assinatura: *The Architectural Review* (Inglaterra), *Interiors* (EUA), *Nuestra Arquitectura* (Argentina), *Proa* (Colômbia), *Domus e Casabella* (Itália), *Schoner Wohnen* (Alemanha), *L'Architecture d'aujourd'hui* (França), de entre outros números avulsos de revistas suecas, japonesas, brasileiras, mexicanas, venezuelanas, suíças, espanholas e checas. Encontra-se igualmente a obra completa de Le Corbusier e os seus escritos, nomeadamente *Manière de penser l'urbanisme*, e por contraste *When Democracy Builds* de Frank Lloyd Wright.

Já para o artista gráfico e no que concerne ao design de capas assinalamos *Designing a Book Jacket* de Peter Curl, pois observa a feitura de capas em vários estágios numa perspectiva comparada, diferente de uma concepção do todo que é um livro, onde encontramos *Design in Business Printing* de 1952 ou *Conception et Graphisme du Livre* de 1956, e mais especificamente aspectos ligados à caligrafia e tipografia e em *Lettering of To-day* (1941) e *The Script Letter, its form construction and application* (1949).

E, como ao artista gráfico se alia o produtor de livros, teremos um conjunto de títulos que mostram a preocupação seja na encadernação, *Modern Bookbinding*, na impressão, *Printing*, (1948), como numa panorâmica da problematização do livro enquanto produção artística, *The Art of the Book* (1951). Encontraremos também a contextualização da produção moderna de livros, realizada tanto nos Estados Unidos da América, *Books of Our Time*, com textos de George Nelson e Herbert Bayer, como na Europa, em contraste, na medida em que este, face à situação política, não terá tido o mesmo desenvolvimento quanto o Reino Unido, explícito em *The Book World Today*, (1957), uma resenha de vários autores, editores e livreiros fazendo um

levantamento dos processos pelos quais os livros são produzidos e distribuídos no Reino Unido.

Mencionemos ainda duas publicações do início dos anos 50 que representam a vanguarda no design gráfico americano, nomeadamente aquela já lendária, *Portfolio*, *The Annual of the Graphic Arts*, um manifesto dos editores Alexey Brodovitch e Frank Zachary, que com apenas três números publicados, entre 1950 e 51, apresenta conteúdos substanciais, bem como o trabalho de artistas, fotógrafos e ensaios progressistas. O exemplar desta biblioteca é o terceiro número e inclui: Jackson Pollock, Alexander Calder, Robert Osborn, Skira's books, artigo sobre Ben Shahn, fotografias de Cartier Bresson e de Isamu Noguchi, Caligrafia e Esterescopia. E a segunda publicação a destacar é uma revista com edição em francês, italiano e alemão, ambição do seu editor James Laughlin, intelectual ligado a escritores e artistas, oferecendo à *Perspectives* temas diversos: arte, cinema, música, ficção, poesia, história, filosofia, crítica literária, arquitectura, resenha de livros. O design gráfico e tipográfico estará a cargo de Alvin Lustig, havendo 16 números publicados ao todo e sendo o primeiro de 1952. As capas virão ilustradas alternadamente por: Leo Lionni, Paul Rand, Rudolph de Harak, Mirmont e Frank Lieberman.

Do livro enquanto produto e contendor de conteúdos publicitários, encontramos os anuais de *Modern Publicity* de 1949 a 1957, ou *Advertising and the Artist*, ligando-se naturalmente à fotografia publicitária no manual de Walter Nurnberg intitulado *The Science and Technique of Advertising Photography* (1940).

O livro mais antigo sobre fotografia desta biblioteca é exactamente o primeiro livro de Gersheim, um ensaio crítico sobre fotografia, *New Photo Vision* de 1942, seguido de outra bibliografia abrangendo manuais com técnicas e truques que terão instruído Victor Palla no seu período mais experimental, no início dos anos 50, através dos diferentes processos dentro e fora da câmara escura de entre os quais se destacam *La Lumière Artificielle* e *Fantasies photographiques*, ambos de Delarue-Nouvelière. E ainda do mesmo período salientando a fotografia de modelo enquanto ordem técnica *How to Photograph Women*, ou numa abordagem documental e juntamente analítica das diferentes faces do modelo, *Artist's Model* de John Everard. Vários anuais de fotografia mostram o interesse constante numa actualização deste

tema até ao entendimento de uma fotografia mais humanista, dos *Photography Annual*, de 1952 a 1958.

Na faceta de ceramista e escultor a sua bibliografia mostra uma preocupação em situar a cerâmica enquanto modo informativo e também operativo, através da descrição de métodos, processos de moldar, decorar, esmaltar e cozer as peças, *The Modern Potter*, ou pela história da cerâmica, a composição dos diferentes materiais, processos, distinção dos tipos cerâmicos em *Pottery and Ceramics*. Simultaneamente, coloca-se a dicotomia artista/artesão, *Artist and craftsman: contrast, similarity, influence*, ganhando maior naturalidade na escultura, onde se acredita que aquando da sua visita a Londres em 1948 e tendo presenciado a exposição no Battersea Park, a escultura de Henry Moore o tenha influenciado, pelo menos a julgar pelo catálogo *Open Air Exhibition of Sculpture*. Depois, situando o surto do desenvolvimento da escultura britânica durante a guerra, *Sculpture Today in Great Britain 1940-1943* e de uma visão panorâmica da escultura mexicana realizada ao longo dos anos 40, *Escultura Mexicana Contemporánea*.

A organização do pensamento face à contemporaneidade, que tanto Kant como Baudelaire defendiam, terá o grande contributo de Sigfried Giedion que oferecerá os seus dois títulos mais famosos *Space, Time and Architecture* e *Mechanization Takes Command*, de 1941 e 1948 respectivamente, fazendo convergir a história da tecnologia, ciência e design na revolução ou evolução da modernidade.

Em termos artísticos denota-se a determinação em aceder à literatura artística de referência. Dos anos 40 veremos inúmeras monografias dedicadas às nações e com afinidades electivas tais como: *Pintura Cubana de Hoy*, *La Pintura Brasileira Contemporánea*, *Mexican Painting in Our Time*, *American Painting Today*, contudo havendo vários volumes incidindo nos muralistas mexicanos. Na Europa destaca-se o trabalho de Picasso com numerosos volumes sobre sua obra, patenteando o deslumbramento, mas também volumes sobre Cézanne, Matisse e Bracque, ou ainda William de Kooning, Jackson Pollock, entre outros.

A velha questão do papel do artista na sociedade será um tema recorrente da modernidade, onde Herbert Read e Gino Severini terão um papel fundamental no desenrolamento da sociologia das artes, mas não menor o de Gillo Dorfles em *A Evolução das Artes*. De igual modo, a estética iniciará teses na tentativa de unir as

teorias da arte à filosofia da imaginação, temos então de Alain, *Système de Beaux-Arts*, ou de E. Meummann, *Sistema de Estética*.

Em termos de livros que revelam a obra de desenhadores encontramos: Saul Steinberg, Ben Shahn, Ronald Searle ou Chumy Chúmez, entre outros, bem como publicações de desenho humorístico de maneira geral e banda desenhada, categorias merecedoras de grande atenção por parte de Victor Palla.

Por último, encontraremos um número bastante significativo de volumes que darão resposta a uma aprendizagem rápida de um homem que avança sobre campos díspares ligados por um arco de conhecimento de ordem técnica: no desenho, pintura, serigrafia, aguarela, óleo, teoria das cores, têmpera, gravura e litogravura. Denota-se por isso a necessidade do desenvolvimento de competências.

Da breve interpretação global desta biblioteca impõe-se realçar uma coerência entre a escolha destas leituras, num tempo em que as mesmas eram escassas, com a actividade exercida tanto artística, projectual como ensaística. A biblioteca de Victor Palla oferece uma panóplia de obras que reflectem a sua curiosidade e polifonia do conhecimento, uma vontade que abarca todas as áreas das actividades artísticas, humanidades, científicas e do saber em geral.

Em anexo I destacamos as referências bibliográficas desta biblioteca.

2. O Lugar do Desenho

O desenho sempre foi um modo de expressão (...) era um modo de ver (...) era um modo de ser.⁴⁸⁵

Victor Palla explicitou alguns pontos de vista que determinaram a sua visão numa dada época. Os artigos escritos na revista *Arquitectura*, que já tivemos ocasião de mencionar, deixam transparecer a discussão em torno dos “lugares” ou matérias problematizadas. Assim, no artigo “Lugar da geometria”, reflectiu sobre esta disciplina, colocando a obra de arte enquanto lei harmónica e mediadora entre a Natureza e o Homem. No artigo “Lugar do artista plástico”, o autor vê a obra plástica enquanto parte de um todo, enunciando o desejo de atingir uma obra-de-arte-total. Em “Lugar da tradição” o autor entende as formas da tradição ditadas pela função e reclama a obra de arquitectura enquanto acto de criação artística e cultural em idêntico patamar estatutário ao da obra de arte. Como teremos ocasião de mencionar, o artigo de Victor Palla, “O Olho Quadrado”, invocará o *lugar da fotografia* enquanto qualificação de uma expressão artística própria e inserida na obra de arquitectura.

Victor Palla usou o termo “lugar” enquanto espaço para discutir estas questões. No entanto, todos esses “lugares” expressam a visão global de uma convergência artística. Neles, ficará subliminarmente atravessada a ideia de um desenho como desígnio, por vontade ou necessidade e de um desenho que representa esse grau de abstracção — o da relação do objecto com o Mundo. Mas, não tendo escrito sobre o *lugar do desenho*, a citação apresentada em epígrafe deve ser entendida como pensamento constante sobre o valor do desenho — plano universal e ao mesmo tempo introdutório deste capítulo.

No presente capítulo desenvolveremos a disciplina e o objecto do desenho, tentando aprofundar estas problemáticas em diferentes períodos. Desta forma, tentaremos encontrar o *lugar do desenho* na obra de Victor Palla.

Apresentaremos os principais aspectos do diálogo com os artistas seus contemporâneos, protagonistas da história do desenho na segunda metade do século

⁴⁸⁵ Victor Palla em depoimento ao autor da Tese em 25 de Março de 2006.

XX. Procuraremos ainda descortinar o papel de Victor Palla na história do desenho em Portugal no século XX, que se desmultiplica tanto em artes plásticas como em *design* ou arquitectura. O *lugar do desenho* na obra de Victor Palla parece construir múltiplos e novos significados. São estes “lugares” criados pelos poetas, como disse Eduardo Lourenço, onde tentaremos deter o olhar.

2.1 Subsídios para a história do desenho em Portugal no século XX

O desenho é a mais invariável das artes⁴⁸⁶

Apesar de existirem neste momento várias obras que nos elucidam sobre o desenho em Portugal no século XX, a sua história apresenta-se ainda com muitas lacunas. Fazer a história do desenho na sua totalidade é uma tarefa de difícil caminho, já que pode correr em trilhos próprios e ocorrer com marcos históricos que não os da pintura ou da arquitectura, estes já amplamente estudados e demarcados. Nessa hipotética história do desenho, incluir-se-iam vários capítulos do desenho, tantos quantos os tipos de desenho: o desenho de arquitectura, o desenho de ilustração, o desenho como fim artístico, o desenho de modelo, o desenho preparatório, o desenho animado, etc. O desenho é um campo abrangente, com muitos elos que é necessário tentar percorrer para entender suas funções históricas.

Observaremos alguns momentos pertencentes à historiografia de arte portuguesa do último século, tendo como protagonistas inúmeros artistas desenhadores. Tentaremos detectar os vários registos em torno do desenho.

O desenho de esboço ou preparatório, visando a obra final é o elemento escondido atrás da obra. Visto como subsidiário das “Belas-Artes”, este desenho desempenhará quase sempre um papel marginal mas fundamental. E, não obstante a consciência sobre a importância dos registos nesta fase conceptual fosse unânime entre os homens das artes visuais⁴⁸⁷, e o ensino se iniciasse justamente por esta prática, historicamente foi pouco apreciado como tal, à excepção das últimas décadas do século XX, em que o esquisso, registo duma fase do processo de pensamento, sobretudo de arquitectos, ganhará novo sentido estético. Nesta apreciação detecta-se a dicotomia entre o esquisso funcional, operativo e o esquisso estético, contemplativo.

⁴⁸⁶ Professor Doutor Fernandes Pereira em depoimento ao autor da Tese, 29 de Fevereiro de 2008.

⁴⁸⁷ Como pudemos detectar nos depoimentos obtidos para este trabalho nomeadamente de: Manuel Taíinha, Nuno Teotónio Pereira, João Abel Manta, Pancho Guedes e do próprio Victor Palla.

De igual forma, este desenho é aquele que nos coloca num grau de maior intimidade com o seu autor e nos indica as variáveis de pensamento e opções durante a execução de uma obra. Tendo recentemente sido revelados alguns espólios de artistas, arquitectos e designers que concentram grandes quantidades de desenhos de toda a espécie, constatamos que esboços preliminares foram muitas vezes descurados pelos próprios autores, por serem considerados registos meramente epidérmicos⁴⁸⁸.

Por outro lado, o desenho como expressão autónoma e livre, será até muito tarde negligenciado, principalmente porque será visto como arte menor, distante do estatuto da pintura. Os artistas aos poucos e ao longo do século XX foram conseguindo inverter esta ideia, sendo eles os responsáveis pela instalação de um desenho com finalidade artística. Em determinados momentos históricos, o desenho será anunciado como expressão independente. Este facto virá sobretudo por via da ilustração, patente em livros e revistas, mas também em catálogos de exposições. Pensamos que o desenho na sua qualidade ilustrativa sobressairá e terá mesmo encontrado terreno aberto para vingar o seu estatuto, sobretudo na imprensa, factor que terá ajudado à elevação do desenho *per si* a par das “Belas-Artes”. Os anos 10 do século XX em Portugal aparecem-nos como chave pela apresentação de desenhos em periódicos. O desenho de ilustração e humorístico ganha fulgor sobretudo com Jorge Barradas e Stuart Carvalhais, que seguirá a linha satírica de Rafael Bordalo Pinheiro, com destaque nos salões dos Humoristas Portugueses (1912 e 1913). Outros artistas também se evidenciaram nesta altura tais como: Cristiano Cruz, José de Almada Negreiros, Ernesto do Canto, Correias Dias, de entre outros, sendo responsáveis por uma concreta mudança do estilo de desenho — o modernismo dos anos 20. De assinalar o aparecimento de recentes investigações que fazem justiça a desenhadores deste período, bem como o relevo colocado no desenho de ilustração na historiografia portuguesa entre 1900 e 1940.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Alguns dos espólios existentes no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) pertencente ao Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU): Frederico George, Gonçalo Ribeiro Telles, Eduardo Nery, Francisco Caldeira Cabral, Carlos Ramos, Daciano da Costa, Faria da Costa, Jorge Viana, Cottinelli Telmo, Manuel Laginha, Porfírio Pardal Monteiro, Raul Chorrão Ramalho.

⁴⁸⁹ Refira-se a este propósito o trabalho elaborado pela Professora Doutora Thereza Lobo intitulado *Ilustração em Portugal I, 1910-1940*. Lisboa: Edições Iade, 2009. Sobre o desenho de ilustração humorístico refira-se *O Jogo da Política Moderna!, Desenho humorístico e caricatura na I República*. Lisboa: ed. C.M.L., 2010.

Provavelmente, a primeira grande revelação de um desenho autónomo e “ferindo” a tradição naturalista será o álbum de desenhos de Amadeo de Souza Cardoso editado em Paris em 1912 intitulado *XX Dessins*, cujo texto de apresentação sugeria uma influência japonesa e afirmava que estes desenhos eram, mesmo depois da surpresa do cubismo, extremamente novos, *de uma intensidade de negro e branco que só Aubrey Beardsley raramente atingiu, de um exotismo de Éden que Gauguin não ultrapassara jamais*⁴⁹⁰. Os desenhos de Amadeo revelam uma grande criatividade no tipo de representação, definidores de uma textura gráfica e alto contraste, revelam um desenho no sentido de uma proposta artística independente, colocando o desenho como expressão autónoma. Neste aspecto Amadeo aparece dentro do panorama da primeira geração⁴⁹¹ perfeitamente dentro do seu tempo, actualizado pela cultura artística parisiense. Mas não é o único, o seu companheiro do Futurismo, Santa-Rita Pintor, elaborará quatro desenhos para o segundo, e último número da revista *Orpheu* (1915) que poderão ser considerados casos muito especiais, de imagens que embora possam cumprir a sua função de ilustração de um texto, vão para além disso, distinguem-se pelo tom de ruptura com o desenho tradicional de linha de contorno. O desenho anuncia uma nova dinâmica de exploração formal, através da adição de colagem e texturas (técnica do *papier collé*, Bracque, 1912) num diálogo entre a superfície pictórica e a profundidade ilusionística. Estas composições datadas de 1912 e 1913, estão rigorosamente no início do cubismo sintético, a par dos desenhos/colagens como *Tête d'Homme à la Pipe* e de *Coupe à fruits et verre*, ambos de 1912, de Picasso e Bracque respectivamente. Os títulos compostos dos desenhos de Santa-Rita partem de uma imagem concreta, da sua existência metafísica, aliando uma dimensão metafórica da própria composição⁴⁹². Poder-se-á considerar neste caso o desenho como obra de arte completa em si mesma.

Na primeira exposição individual de José de Almada Negreiros realizada em 1913, com 90 desenhos assistiu-se à estilização das figuras e grande flexibilidade no uso dos materiais. Um desenho seu aparece na capa do número inicial da revista

⁴⁹⁰ Prefácio de Jérôme Doucet no catálogo: *XX Dessins*. Paris: Société Générale d'Impression, 1912.

⁴⁹¹ Por facilidade e aceitação quase universal optaremos pela divisão de gerações definidas pelo Prof. José-Augusto França.

⁴⁹² Desenhos com os seguintes títulos: 1. Estojo científico de uma cabeça-aparelho ocular-sobreposição dinâmica visual-reflexos de ambiente X luz. 2. Composição estática interior de uma cabeça-complementarismo congénito absoluto. 3. Síntese geometral de uma cabeça X infinito plástico de ambiente X transcendentalismo físico. 4. Decomposição dinâmica de uma mesa-estilo do movimento.

*Contemporânea*⁴⁹³ (1915). Neste número estão patentes também as modernas concepções de Jorge Barradas com delineações Art Deco, patente na ilustração de artigo intitulado “Meia Noite de Paris” de Justino de Montalvão. São composições em tiras numa linguagem de banda desenhada que se revestem de um traço rigoroso que define a arquitectura e contrasta com figuras “redondas” de vestuário preto ou cheio com trama. Na mesma edição encontramos ainda os desenhos da guerra enviados a José Pacheko por Carlos Franco, *flagrantes como dedadas de sangue*, desenhos de rápidos esboçados em poucos traços que mostram o ambiente na frente de uma coluna militar. A revista *Contemporânea* irá incluir colaborações de vários ilustradores, além de Amadeo e Stuart de Carvalhais, temos Columbano Bordalo Pinheiro, Dórdio Gomes, Eduardo Viana e Bernardo Marques, este último que se tinha estreado na *Ilustração Portuguesa* (1903-1924), a par de António Soares. Durante a década de 20, aspirantes a pintores, nomeadamente os da «segunda geração», prestarão serviço ilustrando ou assumindo uma colaboração editorial e gráfica. Será durante estes anos que o desenho de ilustração adquirirá um cariz moderno; o entendimento e interpretação do texto obterá maior consistência, seja em periódicos, seja em livros. Veja-se por exemplo em *A Epopeia do Trabalho*⁴⁹⁴, onde os desenhos de Roberto Nobre em ponta seca variam de traço rígido, curto e rápido na descrição de cavadores, mineiros e ferreiros, para uma linha que desliza contínua e firme na representação de sábios e aviadores.

Em periódicos destacam-se a título de exemplo a revista *ABC* (1920-1932) com capas de Stuart Carvalhais e desenhos de Emmerico Nunes, a revista *Seara Nova* (1921-1979) com ilustrações várias⁴⁹⁵, onde o desenho depurado de José Tagarro marcará um sentido estético de modernidade que, segundo Barata Feyo exerceram grande influência no meio artístico de então⁴⁹⁶ – para além das ilustrações em revistas várias⁴⁹⁷, os seus retratos de contorno⁴⁹⁸ a linha clara e precisa executados a nanquim manifestam um rigor perceptivo pouco vulgar. O seu duplo auto-retrato de 1929 põe

⁴⁹³ No número inicial espécimen de 1915. A revista voltou a existir entre 1922-26, dirigida por José Pacheko (?-1934), arquitecto, que embora não tenha exercido a profissão tinha um sentido gráfico, artístico e editorial muito apurado.

⁴⁹⁴ Escrito por Ferreira de Castro e publicado em 1926.

⁴⁹⁵ Ventura, António. *O Imaginário seareiro: ilustradores e ilustrações da Revista Seara Nova: 1921-1927*. Lisboa; INIC, 1989.

⁴⁹⁶ Feyo, Barata. *José Tagarro*. Colecção de Arte Contemporânea. Porto; n.º 7, ed. Artis, 1960.

⁴⁹⁷ Ilustrações e capas em *Civilização*, *Magazine Bertrand*, *Voga*, *Revista Ilustração* e *Seara Nova*.

⁴⁹⁸ Cf. Retrato do Arquitecto Keil do Amaral, da família Pinto Basto ou da família Reis Santos.

em confronto directo a pintura e o desenho, isto é, no mesmo suporte coloca lado a lado o auto-retrato pintado e seu reflexo desenhado. Este quadro dá uma existência ao desenho mostrando e reflectindo outra finalidade estética, que não só pintura ou só desenho, mas ambos coexistindo no mesmo suporte com técnicas e expressões próprias e distintas.

Encontraremos ainda na revista *Presença* (1927-1940), desde o primeiro número, desenhadores importantes como Júlio dos Reis Pereira e Mário Eloy. Em ambos encontramos desenhos sem fins ilustrativos, isto é, sem a condição de fazer “ver” o texto. De Júlio, temos os seus desenhos pictóricos de imaginários livres e forte expressão individual, que Adolfo Casais Monteiro aclamará uma obra exemplar pela reflexão das inquietações numa época dolorosa, enaltecendo os extremos do desenvolvimento deste desenhador. Casais Monteiro caracterizava desta forma diferentes tipos de linha nos desenhos de Júlio:

(...) uma linha singela, pura, que mal parece pousar sobre o papel, seja tinta-da-china ou lápis e o esfarrapado mais denso, mais sombrio de um desenho que já se complica.⁴⁹⁹

De Mário Eloy temos registos vários de uma prática do quotidiano, sem qualquer pretensão artística. Estes dois artistas darão que falar na exposição dos «Independentes» de 1930, sobretudo pela pintura de cores fortes num expressionismo lírico. Exposição que revelará o modernismo artístico e arquitectónico português, confluindo artistas de duas gerações que, Carlos Queirós logo propõe ridícula qualquer diferença entre novos e velhos. De toda a relevância que esta exposição logrará, denota-se pela primeira vez a coexistência de diferentes práticas artísticas, entre as quais destacamos para além da pintura, desenho e escultura, a arquitectura, a fotografia, montagens fotográficas, e diferentes artes decorativas, nomeadas assim, onde se incluíram mobiliário e cartazes. Do catálogo da exposição retém-se que muitos dos artistas apresentarão várias práticas sobrepostas onde a secção de desenho contará com um maior número de intervenientes, mas não de número de peças; num

⁴⁹⁹ Monteiro, Adolfo Casais. *Sobre os desenhos de Júlio*. Mundo Literário, n.º 31, 7 de Dezembro de 1946, p.1.

universo de 49 artistas presentes, 21 destes exibirão desenho. Almada Negreiros enviará somente desenhos, num total de onze e um texto para o catálogo. Nele dirá:

Duas épocas tem o Desenho: a primeira, época da atenção respeitando o instinto, a outra, a da correcção do instinto procurando a harmonia.⁵⁰⁰

Este depoimento é sintomático da seriedade que este artista enfrenta a disciplina, vendo-a como natural condição de amadurecimento no alcance de uma imperturbabilidade. A sua exposição intitulada «Trinta Anos de Desenho 1911-1941»⁵⁰¹ colocará a constante tónica no desenho, desde os estudos visando a obra final a grafite e claro-escuro⁵⁰², a desenhos lineares de grande liberdade conceptual, instalando o desenho no percurso do artista como vector central.

Será somente em 1944 que encontraremos um discurso autónomo em relação aos desenhadores, distinguindo-os dos outros artistas em geral e situando o desenho como uma disciplina com desenvolvimento próprio. Manuel Mendes, a propósito de uma exposição de desenhos organizada por Keil do Amaral⁵⁰³, manifestava a sua satisfação em verificar um *movimento interessante* de desenhadores, *mais que os pintores ou escultores* que antagonizava com o caminho *sinuoso* das Belas Artes na procura da sua *aventura estética*. Não falava numa união estética entre desenhadores, mas do papel destes desenhadores:

(...) talvez um pouco mais retardatários nas reacções que os outros artistas, dir-se-iam que se encontraram com uma maior segurança e uma outra firmeza.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Catálogo do “I Salão dos Independentes”, Lisboa: Maio de 1930. *Apud* França, José-Augusto. *Há Cinquenta Anos, Os Independentes de 1930*. Revista Colóquio, n.º 46, Setembro de 1980, p.36.

⁵⁰¹ Exposição em 1941 patrocinada pelo Secretariado de Propaganda Nacional e organizada por: Eduardo Afonso Viana (pintor), Agostinho Fernandes (coleccionador de arte), Luís de Montalvor (poeta), Gonçalo de Mello-Breyner (arquitecto) e António Varela (arquitecto).

⁵⁰² “Cabeça para vitral”, 1937, estudo para os vitrais da igreja de Nossa Senhora de Fátima.

⁵⁰³ Keil do Amaral manteve durante dois anos um curso semanal de História de Arte na Universidade Popular Portuguesa onde organizava simultaneamente pequenas exposições e palestras.

⁵⁰⁴ Mendes, Manuel. «Sobre o Desenho e Alguns desenhadores». *Seara Nova*. 12 de Agosto de 1944, p. 246.

Dando o exemplo dos ilustradores franceses desde 1900 aos caricaturistas políticos de quase toda a Europa, falará por fim dos desenhos e dos desenhadores nacionais que eram principalmente artistas da primeira mas também da «segunda geração»⁵⁰⁵. Em ambos os casos encontravam-se artistas que durante as décadas de 20 e 30 se haviam especializado num tipo de desenho virado para os mais novos. A revista *ABCzinho* (1921-1932) com desenhos de Cottinelli Telmo e Stuart Carvalhais irá ser um marco na história da banda desenhada. Logo a seguir a revista *O Mosquito* (1936-1986) apresentará desenhos de Eduardo Teixeira Coelho, José Garcez e Jayme Cortez, a revista *O Papagaio*, por onde passarão José de Lemos e Tomás de Melo⁵⁰⁶, ou ainda *O Sempre Fixe* (1926-1961), semanário humorístico que contará com Almada, Francisco Valença, Amarelhe, Stuart, Barradas, Roberto Nobre, Bernardo Marques e Carlos Botelho. Paralelamente caberá aos jornais incluir suplementos infantis com bandas desenhadas nascendo assim o *Tic-Tac* ou o *Pim-Pam-Pum!*.

Será forçosamente esta leitura animada infantil e juvenil que afectará visualmente a geração nascida nos anos 20 e 30, durante os seus anos de formação, a geração que José-Augusto França apelida de «Terceira geração». Veja-se por exemplo os desenhos de Sérgio Luiz e Guy Manuel com o seu Boneco Rebelde, influenciados pelos irmãos Quim e Manecas desenhados por Stuart, ou mesmo pelo Tintim de Hergé.

E, enquanto as mais variadas revistas darão trabalho a ilustradores já consagrados, na Revista *Litoral*⁵⁰⁷ surgirão desenhadores mais jovens incutindo novos

⁵⁰⁵ Manuel Mendes refere os desenhos de: Stuart, Bernardo Marques, Milly Possoz (1888-1967), Ofélia Marques (1902-1952), Paulo Ferreira (1911-1999), Jorge Barradas (1894-1971), José Rocha (1907-1982), Tomás de Melo (1906-1990), José Tagarro (1901-1931), António Duarte (1912-1998), Maria Keil (1914) e Diogo de Macedo (1889-1959).

⁵⁰⁶ Tomás de Melo (1906-1990) ou Tom, artista multidisciplinar, chegou a Portugal em 1926 com 20 anos, vindo Brasil onde nascera. Chegou como actor profissional integrado na companhia Leopoldo Fróis que nessa altura fazia uma digressão pela Europa. Do encontro com o caricaturista Fox resultou uma exposição dois anos depois. Tom irá dedicar-se à caricatura para vários jornais, depois como ilustrador, pintor e desenhador até fundar a sua própria agência de publicidade já nos anos 30. Na exposição do Mundo Português participará na decoração de pavilhões e do pavilhão de Portugal em Paris (37) ou em Bruxelas (58). Publica álbuns de desenhos «Por Terras de PORTUGAL», (1948, «Nazaré» (1958), «Feitiço-Impressões de Angola» (1966) e «10 composições gráficas sobre versos de Os Lusíadas» (1972), ilustrador também do jornal «Acção» e «Diário Popular».

⁵⁰⁷ Revista mensal de cultura de Junho de 1944 a Fevereiro de 1945, com orientação gráfica de Bernardo Marques e com reproduções de desenhos de: Eduardo Viana, António Dacosta, Bernardo Marques, Mário Eloy, Maria Keil, Dórdio Gomes, Júlio, Carlos Ribeiro, Cottinelli Telmo, Francisco Franco, Fred Kradolfer, Stuart Carvalhais, de entre outros.

estímulos ao desenho, nomeadamente nas ilustrações que darão corpo visual ao neo-realismo, aspecto este que nos interessará relevar em capítulo próprio.

A revista *Portucale*⁵⁰⁸ vinha publicando desde Janeiro de 1946 desenhos inéditos de artistas e ilustradores já conceituados: António Alves e Gouveia Portuense, Abel Salazar, António Carneiro, Artur da Fonseca, Domingos Sequeira, Vieira Lusitano, oferecendo simultaneamente lugar a novos ilustradores: Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Laura Costa ou Albano Neves e Sousa. Serão por vezes desenhos ilustrativos de um qualquer assunto literário, todavia, na maior parte das vezes dispor-se-ão como obras autónomas de contemplação inseridos no meio ou no final do livro. Os desenhos de Lanhas, de linha contínua e fina, liberto no registo de retratos, constituirão o álbum autónomo intitulado «Desenhos de Fernando Lanhas» em edição separada da revista *Portucale*⁵⁰⁹, havendo adquirido fama logo após vencer o prémio Nacional de Desenho Marques de Oliveira na XI exposição de Arte Moderna do SNI (1949). Rui Pimentel (ArCo) situará a condição do desenho do seguinte modo:

(...) como meio de expressão mais limitado gramaticalmente e menos dispersivo tematicamente, permite maior domínio por parte do artista, embora não possua a intensidade de comunicação e consequente responsabilidade da Pintura. Talvez por isso mesmo, o Desenho é o processo de linguagem plástica mais usado e espalhado, exigindo um mínimo de conhecimentos técnicos e susceptível de relativa rapidez de execução.⁵¹⁰

Acrescentando o facto da sua facilidade de reprodução quer a partir do original para zincogravura, no caso de desenhos lineares, ou, para gravura e litografia, no caso de desenhos com mancha — constituindo tarefas mais facilitadas e económicas do que a reprodução a cores de uma qualquer pintura. E, será por isso que passaremos a encontrar uma grande quantidade de desenhos produzidos para revistas e livros. Manuel Mendes em 1944 enaltecerá por isso o desenho:

⁵⁰⁸ Revista de cultura literária e artística, desde 1928, recuperada em Janeiro de 1946, 2ª série, com nova direcção e administração.

⁵⁰⁹ *Caderno das Nove Musas sob o signo de Portucale*. 1.ª Série. Porto Editora, Porto, 1948.

⁵¹⁰ Pimentel, Rui. *Portucale*. 2.ª série, vol.III, n.º15, Maio-Junho de 1948, p.105.

(...) enquanto a escultura e a pintura têm vivido, nestes últimos tempos, de certa maneira divorciadas do grande público, ou sem despertar o seu interesse, o desenho, graças aos seus processos de divulgação, para o que as indústrias gráficas vieram contribuir imenso com o seu desenvolvimento, tem sido o alimento plástico da grande maioria dos homens.⁵¹¹

O desenho será compreendido como estendido a muitos ramos de actuação, com grande aplicabilidade pelo seu carácter linear e explorado por quase todos os artistas e arquitectos, todavia, na maior parte das vezes, será notado como parente pobre da pintura. O próprio Manuel Mendes, ainda que entendendo o desenho como a estrutura construtiva do pintor e do escultor, portanto, a base das artes plásticas decorativas, reconhecerá por fim que o desenho *a si próprio se tem bastado, constituindo uma forma de arte que sem receio podemos dizer independente*.⁵¹² A noção de desenho autónomo virá expressa desta forma, e cremos que pela primeira vez, em periódicos portugueses. Passarão vinte anos até que José-Augusto França chamará finalmente a atenção para o anacronismo em que se dispunha o desenho, da sua condição de escravizado face à pintura:

Entendeu-se o desenho durante muitos anos (tantos quantos os do ensino académico) como uma actividade auxiliar e preliminar da pintura. Desenhava-se primeiro, pintava-se depois – e «ter desenho» era uma qualidade definível entre o ter-se boa letra e possuir-se ortografia.

(...) Esta ideia da precedência do desenho deu tristes resultados, ao nível da produção, e piores ainda, ao nível do entendimento da pintura, numa historiografia oitocentescamente conivente⁵¹³.

⁵¹¹ Mendes, Manuel. «Sobre o desenho e alguns desenhadores». *Seara Nova*. 12 de Agosto de 1944, p. 246

⁵¹² Idem, p. 210.

⁵¹³ França, José-Augusto. Catálogo da exposição “Desenho e Gravura”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Novembro de 1964.

Pintar havia sido o sublimar de uma representação que se queria perfeita em acabamento, sobretudo com tal nobreza que irá servir os valores patrióticos do Estado Novo, que, de resto, eram já criticados. Em 1944, a revista *Litoral* num artigo não assinado, intitulado «Exposições de Arte»⁵¹⁴, dará conta da pobreza da vida artística portuguesa, pela raridade de exposições, ou falta de artistas capacitados como resultado do débil *aparelho cultural*. Luís Reis Santos noutro artigo referia-se a um *espectáculo penoso* do Salão de Primavera na SNBA⁵¹⁵. Júlio Pomar criticará ferozmente a pintura de Dórdio Gomes, de António Soares e de Tomás de Melo pela falta de revisão daquele “moderno” prometido havia vinte anos, onde nada de novo, antes pelo contrário, todas as esperanças naqueles que tinham sido ou ainda continuavam a ser os expoentes de uma pintura actual, estariam afinal enganados e desactualizados.⁵¹⁶

António Pedro optará pelo caminho instrutório, demonstrando a preocupação de um esclarecimento artístico, lançando a “História Breve da Pintura” no *Mundo Literário*⁵¹⁷ e logo no primeiro número falará acerca da exposição que vira em Londres e da forma como os desenhos de Picasso lhe haviam afectado. Diz ele de Picasso:

(...) aos 12 desenhava como um mestre da Renascença e aos 65 parece às vezes descobrir o desenho com a pureza de uma criança, nunca deixou criar no espectador confundido da sua obra aquele calo de hábito que facilita a tranquilidade no gostoso arrumo de uma ficha sossegada.⁵¹⁸

Saliente-se a quantidade de desenhos publicados no *Mundo Literário*, desenhos de autores nacionais: Rui Pimentel, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Mário Eloy, Júlio dos Reis Pereira, António Pedro e de autores estrangeiros: Boris Talitsky,

⁵¹⁴ “Exposições de Arte”. *Litoral, Revista mensal de cultura*. n.º 3, Agosto-Setembro de 1944, p. 349.

⁵¹⁵ Santos, Luís Reis. “A 41.ª Exposição de Pintura e Escultura, na Sociedade Nacional de Belas Artes”. *Litoral, Revista mensal de cultura*. n.º 2, Julho de 1944, p. 208.

⁵¹⁶ Pomar, Júlio. «Vinte Anos Depois». *Mundo Literário*. n.º 6, p.1, n.º 8, p.7 e n.º 13, p.12, 1946.

⁵¹⁷ “Semanário de Crítica e informação Literária, Científica e Artística” cujo director era Jaime Cortesão Casimiro, contando com colaborações de Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, António Pedro, de entre outros. Com existência de 1946 a 1947.

⁵¹⁸ Pedro, António. «Don Pablo Ruiz, Re-inventor da Pintura». *Mundo Literário*. n.º 1, 11 Maio de 1946, pp.4-5.

George Grosz, Henry Moore, António Quirós, Geza Szobel, Rodin, Cícero Dias e Cândido Portinari.

Acreditamos que outra das vias que ajudará à instalação definitiva do desenho enquanto disciplina autónoma será a publicação de vários álbuns, mormente em edições de autor, que progressivamente marcarão o desenho como culto, dos quais se salientam: «XVI Desenhos de Pomar» com texto de Mário Dionísio apontando uma *Pureza. Fervor, amor do ofício, assente na consciência da sua condição, solidariedade humana*. Estes desenhos encerrarão uma proposta inteiramente independente da pintura, como nos testemunha Pomar, quando o indagámos acerca do significado do desenho na sua obra:

Em relação ao meu trabalho cada vez menos utilizo o desenho como preparação da pintura. Pratico o desenho como disciplina autónoma. Levado a isso, naturalmente até porque me apercebi que a Pintura se definiu através das sucessivas transformações que era possível terem lugar, e assim o desenho era uma notação muito sumária, nem sequer a ideia para um romance, ponto de partida, qualquer coisa que vai ao lado. Costumo dizer que tenho coisas de desenho como se tem coisas de fígado.⁵¹⁹

Enquanto Pomar resumirá as figuras através de traços fragmentados e rápidos, numa tentativa de conter a expressão do todo que vê ou imagina, Almada elaborará uma série de desenhos onde os gestos livres da mão envolverão as figuras imaginadas em linhas fluidas e contínuas. Portanto, no mesmo ano (1948), teremos a dicotomia entre o traço de Pomar que ordena e a linha de Almada que contextura — álbum «Maternidade, 26 desenhos de Almada Negreiros» com texto de José Ernesto de Sousa. Na mediação entre os dois encontramos o álbum «Líricas» de Manuel Ribeiro de Pavia com texto de José Gomes Ferreira; o desenho enquanto técnica de linha pura é próximo do de Almada e enquanto representação é tão ligado ao mundo exterior e real como Pomar. Contudo, Gomes Ferreira classifica os desenhos de Pavia:

⁵¹⁹ Júlio Pomar em resposta ao autor da Tese no Museu do Neo-realismo em 25 de Abril de 2008.

(...) uma realidade poética dum lirismo militante e viril, deformada sim, mas nunca totalmente alheia à harmonia do mundo exterior; realidade conscientemente procurada por um artista que na poesia lírica encontra a expressão autêntica do génio português⁵²⁰.

Tão português é também Lima de Freitas, que inversamente, procurará no mundo do real os seus motivos, falamos sobre a fase dos anos 40 que Leitão de Barros, atento à sua primeira exposição na SNBA em 1950, saudará falando de obras, *quase sempre de obsecação, sem alegria nem optimismo, empolgam ou comovem pela força extraordinária de dramatismo que contém*⁵²¹.

Por último, descobrem-se as dimensões que o desenho adquirirá sobretudo na gravura, especialmente a partir de 1956 e até 1962 com a fundação da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, revelando um desenho desdobrado em diferentes técnicas como a litografia, xilogravura, ponta seca, água-forte e água-tinta. Denota-se no conjunto de gravuras publicadas⁵²² em 1976, a predominância da representatividade em expressões variadas, desde obras figurativas com incursões pela simbologia, até obras de carácter abstracto. O desenho havia já sido reconhecido enquanto tal, através da gravura publicada por Parmigianino, discípulo de Correggio em meados do século XVI. Pela sua natureza mantém-se a linearidade e manualidade do desenho adquirindo agora uma dimensão cada vez mais gráfica, até à sua sublimação, patenteada, por exemplo pelo trabalho de João Abel Manta. Não esquecendo o papel de Alice Jorge, Cipriano Dourado, Ribeiro de Pavia, Rogério Ribeiro, José Dias Coelho, Júlio Pomar, entre outros.

Neste processo cada vez mais actuante e em prol da actualização do desenho enquanto disciplina autárquica terão ainda contribuído: a exposição de Henry Moore no SNI em 1959 e a exposição “Primeira Exposição de Desenho Moderno” ocorrida na Casa da Imprensa. Com organização de Artur Portela (filho), Francisco Relógio, Luís Jardim e Benjamim Marques, irão participar nesta mostra artistas de todas as gerações, onde José Ernesto de Sousa assinalará a sua utilidade, apesar de considerar

⁵²⁰ Ferreira, José Gomes. *Líricas*. Editorial Inquérito, Lisboa, 1950.

⁵²¹ Crítica de Leitão de Barros à primeira exposição de Lima de Freitas na SNBA. *O Século*. 3-1-1950. Bernardo Pinto de Almeida refere que os desenhos de Lima de Freitas *testemunham uma consciência grave das questões da representação e formulam um dos poucos casos realmente interessantes para a nossa história*. Pintura Portuguesa do séc. XX.

⁵²² *Gravura Portuguesa*. Catálogo de desenhos. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1976.

ser uma exposição de resumo e síntese, denotando uma inversão de tendências e destacando o predomínio de um desenho de raiz figurativa sobre a arte de tendência abstracta, explicando as razões:

(...) o facto, de que o desenho é talvez um meio que menos se presta ao brilho das abstracções, em particular porque o desenho é muitas vezes ilustração, e através deste contacto com a literatura, e forçadamente indirecto com os dias e as noites.⁵²³

Concluindo ainda Ernesto de Sousa, que desta exposição se poderia revelar a impressão de uma corrente realista, entre os artistas plásticos contemporâneos, *que, muito prematuramente alguns têm querido sepultar*. No prefácio do catálogo⁵²⁴ António Santiago Areal vincará a diferença entre obra artística e obra estética para a formação de uma cultura visual séria e não demagógica.

O século XX levantou a questão da necessidade do desenho no contexto das artes plásticas. Se, por um lado, o desenho servirá como instrumento academizante, mas indissociável da arte, por outro, perderá lentamente ao longo do século XIX, esta importância metodológica, coagindo-se finalmente à sua condição de expressão e linguagem no campo artístico. Em Portugal este facto revelou-se tardio quando comparado com a vizinha Espanha, França ou Inglaterra, devendo-se ao facto do ensino nunca ter acompanhado os significados que a arte e arquitectura vinham mostrando pela Europa, América do Sul e do Norte, mas também pelo agravado entendimento historicista da “Política do Espírito”. cremos, contudo que nesta longa caminhada se haverá encontrado uma via frutífera, conduzindo-o a essa instalação. O desenho de ilustração parece ter conquistado um lugar particular na historiografia da arte portuguesa do século passado, saída directamente de uma relação entre escritores

⁵²³ Sousa, José Ernesto de. *Seara Nova*. 1960, p. 85.

⁵²⁴ “1.ª Exposição de Desenho Moderno”. Catálogo da exposição. 5 a 20 de Março de 1959. Prefácio de António Santiago Areal. Organização por Artur Portela (Filho), Francisco Relógio, Luís Jardim e Benjamim Marques. Participaram os seguintes artistas e arquitectos: Almada Negreiros, António Areal, Manuel Baptista, Jorge Barradas, Benjamim Marques, Fausto Boavida, Manuel Cargaleiro, Bartolomeu Cid, Cipriano Dourado, Mário Elias, Mário Eloy, Maria Emília, Espiga Pinto, Manuel Filipe, Francisco Franco, Rui Filipe, Gonçalo Duarte, Luís Jardim, Alice Jorge, José Júlio, Abel Manta, João Abel Manta, Jorge Martins, Lima de Freitas, Mário de Oliveira, Manuel Ribeiro de Pavia, Júlio Pomar, Querubim Lapa, Francisco Relógio, Júlio Resende, Moreira Rijo, Sá Nogueira, Amadeo de Souza Cardoso, Rogério Ribeiro, João Rodrigues, Abel Salazar, Nikias Skapinakis, Teresa de Sousa, José Tagarro, Victor Tavares, Armando Servais, Tiago e Jorge Vieira.

e artistas, ou de editores e artistas, que atentos aos factos tanto poderiam enobrecer os seus volumes como projectar obras desenhadas com cunho artístico próprio. Este facto desencadeará algumas exposições individuais de desenho, álbuns publicados e os esforços geracionais à instalação em definitivo do desenho hodierno. Um desenho que adquirirá um estatuto próprio, encontrando os seus próprios desígnios e acompanhando as tendências da Arte Contemporânea. Em 1986, na exposição intitulada “Novas tendências do desenho”, Michel Toussaint traçava a problemática histórica do entendimento do desenho, terminando com uma ideia de existência de uma transversalidade das acções modernas do Homem:

(...) que o Desenho é expressão, é suporte, é também testemunha da vontade estética sempre presente na actividade humana quando ela é total e completa, mesmo que contra situações estabelecidas, mesmo que realizada por gente anónima, mesmo que mergulhada em momentos particularmente difíceis.⁵²⁵

Em análise antológica e partindo da colecção de desenhos do CAM, será exibida em 1995 uma fracção deste acervo com sete autores portugueses, partindo da disciplina do desenho. Em texto no catálogo, Alice da Costa Guerra reconhecerá a dificuldade da tarefa:

(...) Assim, concentramo-nos numa colecção de desenho, que apesar de muito vasta (cerca de 1700 obras) continua sendo um núcleo bastante irregular e insuficiente para nos poder indicar uma visão correcta do que foi a história do desenho português no nosso século.⁵²⁶

Todo este universo aparenta legar novos significados ao desenho em Portugal, alvitando-se uma nova pista de investigação, cujos primeiros passos foram dados, embora, só há relativamente pouco tempo. Mencionamos iniciativas nesse rumo — a acção do Instituto de Arte Contemporânea a partir de 1999 na recolha de espólios de

⁵²⁵ Toussaint, Michel. “O desenho é uma palavra que evoca um vasto mundo de actividades humanas. Terá nascido com a formação das primeiras civilizações”. Catálogo da exposição “Novas Tendências do Desenho” realizada na SNBA, Lisboa, 1986.

⁵²⁶ Guerra, Alice da Costa. *Desenhos do Corpo*. Catálogo da exposição, FCG, CAM. 1995, p. 10.

arquitectos em parceria com universidades, ou ainda um ciclo de exposições e de publicações que almejou 'desenterrar' o desenho dos arquitectos, o desenho dos surrealistas, ou o desenho contemporâneo. Acentua-se ainda o papel do Forte de Sacavém (nas várias siglas de institutos que tem vindo a acompanhar) pela possibilidade da salvaguarda (em tudo o que o termo implica) de espólios inteiros de arquitectos, contudo, a maior parte permanecem encaixotados em soberbas instalações, dotadas de equipamento profissional para o tratamento de espólios, na esperança de melhores dias.

O século XX produziu uma quantidade de papel desenhado (não o impresso), por isso de espólios, muitos deles não musealizados que se encontram amiúde no domínio pessoal, facilmente vulneráveis e cuja abrangência ainda não se vislumbra — será difícil obter no final da primeira década do século vigente uma perspectiva afinada sobre as intermitências desta disciplina, por ora não completamente digerida.

2.2 Arquitectos multidisciplinares

Analisar a obra do nosso autor pelo prisma do desenho será aceitar um problema que pode ser paradoxal. Se, por um lado, acreditamos que o desenho pela dimensão e quantidade é o elemento transversal existente na sua obra, por outro lado, não sendo um artista propriamente do desenho tal como Stuart Carvalhais, nem um ilustrador como Lima de Freitas, optámos por inscrever este autor na categoria dos arquitectos que desenham para além da arquitectura. E será que existindo tal categoria nos poderá oferecer pistas para um melhor entendimento da relação do desenho com as outras obras produzidas por estes arquitectos/artistas? Tradicionalmente sabe-se que sim, pois a História de Arte informa-nos dos inúmeros arquitectos-artistas e vice-versa, em que apesar da distinção entre as três Belas Artes, eram consideradas “as artes do desenho”. As academias e os tratados definirão as competências do desenho como mãe das artes. E, se a distinção entre pintura, escultura e arquitectura foi gradualmente tomando novas significações, quer por implicações culturais, como também por razões disciplinares da própria especificidade de cada matéria, será imperioso constatar que o século XX nos oferecerá um conjunto significativo de arquitectos que exercerão artes plásticas (ou ainda artistas que se aproximarão da actividade projectual). Esta complementaridade decorre para os arquitectos na maior parte das vezes de uma natural extensão do seu modo de pensar, olhar e de criar a partir da sua principal ferramenta. Detectadas estas manifestações artísticas de arquitectos, em 1986 ocorrerão duas exposições; a primeira «Arquitectos-pintores»⁵²⁷ com pinturas de Nuno San-Payo⁵²⁸, Costa Martins e Victor Palla e a segunda intitulada «1.º Salão Nacional de Arquitectos/Artistas», onde se levantará exactamente a questão de uma definição do elo comum entre eles. No prefácio do catálogo Nuno Lima de Carvalho avança com motivos:

(...) Porventura o rigor do desenho, seu principal instrumento de trabalho; o perfeccionismo do aproveitamento dos espaços; uma certa

⁵²⁷ Exposição realizada na Galeria Barata de 12 a 30 de Novembro de 1986.

⁵²⁸ Nuno San-Payo (1926), arquitecto, frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Tem várias obras de arquitectura e de decoração de interiores. É autor de uma banda desenhada não publicada. Durante os anos 70 realiza pinturas neofigurativas inspiradas em fotografias de alto contraste representando cenas da vida quotidiana com silhuetas e estilizações de contornos. Nos anos 1980 intensifica a sua actividade como pintor, abandonando completamente a arquitectura. A sua pintura torna-se mais complexa e abstractizante.

poética na construção das formas; uma sensibilidade artística muito singular, ou o evidente lirismo subjacente à obra na sua globalidade.⁵²⁹

E Edgardo Xavier sobre a mesma exposição, porém acautelava:

(...) o procurado rigor e o decantado gosto pelo geometrismo não são exclusivo de arquitectos e muito menos de homens que, embora com aquele curso feito, privilegiam as artes plásticas nas quais acabam por obter reconhecimento e realização pessoal. [...] Outros conceitos e opções devem ser analisados à luz da fidelidade à ideia de base, à imperiosa necessidade de cumprir os aspectos a comunicar plasticamente ou até ao grau de autodomínio posto na selecção das peças⁵³⁰.

Edgardo Xavier elogiara contudo a iniciativa, constatando o grau de liberdade e estético atingido, referindo que a *deformação profissional não é maior nos arquitectos*, portanto equivalendo estas obras à dos artistas plásticos. Dos mais de quarenta participantes⁵³¹, retemos a ideia de uma arte feita por arquitectos, reunidos de entre várias gerações; da de Lanhãs, Nadir e Palla à de Luís Cunha e Tomás Taveira até à de Manuel Graça Dias e Michel Toussaint. Sublinhamos a importância que em determinados momentos, alguns destes, agora artistas consagrados na história de arte portuguesa, e de outros mais novos e menos vistos, podendo fortalecer a arte contemporânea. Contudo, da nossa leitura através do catálogo podemos observar aspectos que distinguem desde já, os arquitectos que se socorrem dos seus desenhos de arquitectura, nomeadamente esboços à mão levantada de representações

⁵²⁹ Carvalho, Nuno Lima de. *I Salão Nacional de Arquitectos/Artistas*. Prefácio do catálogo. Galeria de Arte do Casino Estoril. Exposição realizada entre 3 e 19 de Outubro de 1986.

⁵³⁰ Xavier, Edgardo. *Uma Exposição Diferente na Galeria de Arte do Casino Estoril*. Boletim Gagag, Grupo de amigos da Galeria de arte “A Grade”. Ano I, n.º 5, 1986, pp. 21-22.

⁵³¹ Artistas participantes: Abreu Pessegueiro, Adalberto Dias, Alberto José Caetano, Álvaro Siza Vieira, Amâncio Guedes (Pancho), Ana Leandro, Joaquim Bento d’Almeida, Carlos Calvet, Carlos Filipe Reis, Correia Natividade, Carlos Severo, Costa Martins, Fernando Lanhãs, Fernando Pinto Coelho, Filipe Jorge, João Bento d’Almeida, Jorge Costa Martins, José Bento d’Almeida, José Duarte Tinoco, José Lamas, José Luís Tinoco, José Soalheiro, José Troufa Real, Júlio Gil, Leopoldo Criner, Lino António Tudela, Luís Cunha, Manuel Botelho, Manuel Ferreira, Manuel Graça Dias, Manuel Magalhães, Michel Toussaint, Nadir Afonso, Noronha da Costa, Nuno San-Payo, Paula Calheiros, Raúl Santiago Pinto, Rui Jervis d’Atouguia, Rui Pimentel, Sérgio Pinhão, Teresa Castro, Tomás Taveira, Vasco Amorim Folha e Victor Palla.

perspécticas — ainda que inventadas ou não construídas — e que os trazem para o discurso estético⁵³² tais como (Taveira, Troufa Real), de outros cuja expressão não radica na arquitectura mas na consolidação ou vontade de uma obra plástica, de pintura e independente da arquitectónica cujo discurso varia desde o abstraccionismo geométrico ao expressionismo lírico (Lanhas, Nadir, Palla). Por último, ainda, distinguimos um meio-termo na transformação ou interpretação de elementos arquitectónicos em composições que se desejam pictóricas (João Bento d'Almeida, José Soalheiro). A este nível, haverá ainda que incluir objectos fabricados ou esculturas e até a fotografia e o cinema como outros meios de expressão utilizados. Sendo muito difícil estabelecer predominâncias de discurso ou de técnica, pode verificar-se uma grande variedade expressiva, de linguagens e de suportes que estes arquitectos-artistas usaram. Falar de multidisciplinaridade partindo do conceito de Guy Berger, enquanto *justaposição de disciplinas diversas, às vezes sem relação aparente entre elas*⁵³³, afigura-se-nos necessário, uma vez que esta categoria de arquitectos, praticando várias disciplinas em simultâneo, poderá ter uma ideia comum entre elas. O que queremos dizer é que havendo identificado esta condição de arquitectos multidisciplinares, necessitar-se-á uma melhor compreensão da relação que cada qual estabelecerá entre disciplinas com que opera. Por isso, a nossa questão, a da raiz do desenho e seu papel nas diferentes manifestações artísticas destes arquitectos, ficando em aberto, aponta outra abordagem.

Partiremos agora duma amostra não exaustiva, centrada na geração nascida por volta da década de 20, situando nela o nosso autor de estudo. Elaborámos um quadro (ver Tabela 10. Relação de arquitectos e designers multidisciplinares nascidos por volta da década de 1920.) onde se tentará perscrutar tais elos multidisciplinares exercidos por esta categoria de arquitectos, ou em alguns casos de designers ou ainda de artistas multidisciplinares com formação da prática de projecto, num total de 25 autores. De mencionar que não serão observáveis os graus de maior ou menor

⁵³² Por esta altura a galeria Cómicos irá promover uma série de exposições de desenhos de reputados arquitectos portugueses, instalando o desenho do arquitecto como objecto estético, independentemente do seu anterior e agora obsoleto carácter instrumental e transitório.

⁵³³ Pombo, Olga. Contribuição para um Vocabulário sobre Interdisciplinaridade. <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/mathesis/vocabulario-interd.pdf>. Consultado em linha 2 de Abril de 2011.

envolvimento em cada disciplina, sendo nossa intenção a averiguação das diferentes abordagens utilizadas por cada autor. Os dados foram extraídos de catálogos de exposições, sobretudo das EGAP, das biografias ou monografias dos autores. Optou-se pela inclusão de onze categorias elencadas — alinhando da esquerda para a direita as predominâncias disciplinares. Não incluímos outras categorias, mas registamos arquitectos que foram simultaneamente cineastas, publicitários ou cenógrafos.

NOMES	ARQUIT.	DESENHO	PINTURA	DESIGN.mobil	ARTES GRÁF.	ESCULTURA	DESIGN.expos	FOTOGRAFIA	CERÂMICA	GRAV./SERIGR	LITERATURA
Almeida Araújo, José (1924-)											
António Alberto Aurélio (?)											
António Garcia (1925)											
Artur Rosa (1926)											
Bento d'Almeida (1918-1997)											
Carlos Calvet (1928)											
M. Costa Martins (1922-1996)											
Daciano da Costa (1930-2005)											
Eduardo Anahory (1917-1998)											
Fernando Lanhás (1923)											
Fernando Lemos (1926)											
Frederico George (1915-1994)											
João Garizo do Carmo											
João Abel Manta (1928)											
Lima de Freitas (1927-1998)											
Lino António Tudela (1927)											
Nadir Afonso (1920)											
Nuno San Payo (1926)											
Pancho Guedes (1925)											
Paulo Guilherme (1932-2011)											
Rui Pimentel (1924---?)											
Ruy D'Athouguia (1917-2006)											
Sá Nogueira (1921-2002)											
Sena da Silva (1926-2001)											
Victor Palla (1922-2006)											

Tabela 10. Relação de arquitectos e designers multidisciplinares nascidos por volta da década de 1920.

Na categoria do desenho considerou-se este distinto de qualquer registo inerente ao acto de concepção e produção arquitectónica. Isto para diminuir a polissemia do termo e do erro, achando-se incluído o desenho à vista, de ilustração ou desenho como forma artística.

Neste sentido, uma primeira análise de leitura mostra-nos claramente a omnipresença do desenho no conceito artístico destes arquitectos, significando e que este será aparentemente autónomo do acto de fazer arquitectura, factor relevante que nos merecerá reflexão. De seguida, a pintura aparece imediatamente como reflexo

provável dessa vontade pictórica no meio bidimensional, para em seguida ou talvez concomitantemente, aparecer o design de equipamento.

Depois aparecerão as artes gráficas (aqui inclui-se o design gráfico em geral). Embora presente em vários arquitectos, este será um campo onde menos de metade actuará, assim como na escultura ou no design/concepção de exposições. Decrescendo gradativamente teremos a fotografia, a cerâmica, a gravura e serigrafia, campos com técnicas próprias cada vez mais afastadas da técnica riscadora do desenho. Por último, ainda se menciona a existência de arquitectos que serão simultaneamente escritores, críticos ou ensaístas, tendo deixado escritos publicados em torno de qualquer assunto, aqui não abordado.

Embora questionável, esta amostra de projectistas parte do universo nacional de 159 arquitectos e estudantes de arquitectura inscritos no «I Congresso de Arquitectura». Deste cômputo, e não contemplando gerações anteriores, chega-se a cerca de 60 arquitectos, dos quais aproximadamente 40% integram esta visão multidisciplinar. Ainda assim, uma grande percentagem, mesmo sabendo que faltarão aqui arquitectos e outros que estando aqui não terão concluído o curso de arquitectura (Lima de Freitas, Paulo Guilherme e Sá Nogueira) ou tiveram outra formação de projecto (António Garcia e Fernando Lemos).

Importa de imediato voltar à questão deste desenhar para além da arquitectura, que agora poderemos compreender enquanto denominador comum entre as artes praticadas por arquitectos/projectistas — o desenho é o *medium* preferencial destes arquitectos como forma de expressão artística. E inversamente ocorrendo, porventura, análogo discurso com os artistas plásticos da mesma época, aspecto fora do nosso âmbito. Poder-se-iam interrogar arquitectos para indagação do significado deste desenho, ao que a resposta virá sempre num encolher de ombros, como coisa natural de quem já tendo o lápis na mão, simplesmente traça com prazer o que lhe vem à mente. Esta relação poderá significar embora não conscientizado, o acto iniciático de transição para outra matéria ou disciplina. Seja a causa uma procura de satisfação, *uma paixão paralela*⁵³⁴, uma necessidade, ou desvio das dificuldades da prática profissional da arquitectura, tanto o desenho artístico como a pintura e também

⁵³⁴ Calvet, Carlos. A Arte da Abrangência. Entrevista a Carlos Calvet por Vladimiro Nunes. *Artes & Leilões*, [s.d.] <http://www.arteseleiloes.com/content/1/193/arte-abrangencia>. Consultado em linha 30 de Abril de 2010.

outras formas artísticas actuarão na realização do arquitecto multidisciplinar. Esta apetência artística na personalidade do arquitecto é suscitada pela facilidade de linguagem e operatividade do uso do desenho como modo de representação através da linha, forma, volume, cor e espaço. José Lamas traça a razão:

(...) é lógico e normal que sob o ponto de vista criativo, conceptual e estético surja a síntese dos três campos de actividade para a mesma personalidade artística e tenda para a necessidade estética, compositiva e criativa.⁵³⁵

Encontramos uma noção de desenho como técnica particular de expressão, e sobretudo enquanto momento inicial e crucial da criação artística. Os arquitectos multidisciplinares encontraram no desenho a finalidade artística, e a finalidade de transferência para outras disciplinas. Esta ideia é legitimada pela definição de Le Corbusier:

Para mim o desenho é um meio pelo qual um artista procura capturar essa parte da natureza (da Criação) que ele sente o gosto de observar, de conhecer, de compreender, de traduzir, de exprimir. Este conhecimento e esta expressão eminentemente pessoais serão o motor das suas obras pintadas ou esculpidas. Quadros, pinturas murais e esculturas vivem de regras intrínsecas ao encontro da unidade. A vida do artista é condenada à fome implacável e sede de saber.⁵³⁶

Le Corbusier, arquitecto e artista, partilha por fim o desenho como forma própria de apreender a realidade, de a interpretar e de a modificar, porque o desenho é por ele visto como um elemento cognoscitivo⁵³⁷. E, por isso, transversal a toda a produção artística com um fim comum a atingir, o de uma fusão disciplinar, enunciada por inúmeros arquitectos ao longo do século XX. Veja-se o caso de

⁵³⁵ Lamas, José. Catálogo de exposição de João Bento d'Almeida na Galeria EG, Porto, 1985.

⁵³⁶ Jardot, Maurice. *Le Corbusier, dessins*. Paris: Editions Mondes, 1955. Tradução livre do autor.

⁵³⁷ Jorge Spencer reconhece no desenho a dimensão heurística, vendo o desenho «não só como um produto de um instrumento cognoscitivo científico, mas ele mesmo instrumento cognoscitivo». “Aspectos heurísticos dos desenhos de estudo no processo de concepção em arquitectura”. *Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, n.º 2. 2001. pp.26-33.

Gropius que mesmo admitindo a sua incapacidade para desenhar, reconhecerá a importância do desenho, tanto num designer como num artista pela capacidade de reconstrução de um novo mundo, patente no seu manifesto da Bauhaus (1919) onde propunha a aprendizagem do desenho⁵³⁸. Admitimos que o processo de projectar sem desenhos iniciais seja possível, embora muito difícil, apontando o processo de pensamento como o principal veículo de transformação e central no processo de criatividade. O que na realidade não deixa de o ser para quem desenha. Tal como Gropius, alguns arquitectos não se assistem do desenho preliminar para projectar, preferindo usar outros meios tais como, maquetas antes de um desenho rigoroso. Portanto a habilidade para desenhar não necessitará todavia de ser absoluta para o controlo deste processo. A formação do arquitecto oferecerá o domínio do desenho — projecto — como instrumento metodológico para a realização do objecto, existindo uma série de procedimentos no ensino do desenho, princípios básicos de qualquer linguagem, que ajudarão à aquisição de uma acuidade visual coadjuvando o potencial criativo.

O papel preparatório do desenho enquanto actuação projectual da obra e como modo de pensamento será uma herança renascentista fundamental para qualquer ideia de concepção. Dos vários protagonistas desta época diferenciavam-se já os arquitectos-pintores-escultores. O desenho será tido como um dos elementos fundamentais para aquisição da literacia visual, essencial a qualquer produção arquitectónica ou pictórica, que, embora distintas, terão uma sequência linear metodológica que as aproximará. Atribuído por Vasari, o método para a produção das imagens⁵³⁹ assentava na sequência de “aclaramento” desta, do esquisso ao desenho, depois o cartão antes da obra pictórica final — o esquisso e o desenho a seguir; sendo diferentes eram considerados ainda muito instrumentais. Já Leonardo usava o esboço

⁵³⁸ Iniciava-se pelo esboçar à mão livre, de memória e de imaginação, modelos vivos humanos e animais, paisagens, plantas, naturezas mortas e depois passava para a composição, execução de painéis murais, desenho ornamental e de letra e só então passará aos desenhos de construção e de execução, finalizando com projectos de jardins, interiores, mobiliário e outros artigos.

⁵³⁹ Vasari explica o método de preparação dos cartões, da parede e as formas como transpor do cartão para a parede. No caso de serem telas cuja dimensão fosse igual à do cartão podia-se decalcar o verso após desenhá-lo com carvão. Caso contrário desenhando na parede directamente olhando para o cartão ou a colocação de quadrícula no cartão também na parede de forma proporcional desenhando a correspondência entre as duas malhas. *Le Vite....* Capítulo XVI.

ou *bozza*⁵⁴⁰ como meio investigativo não só artística mas também cientificamente para testar as possibilidades da ideia e da imagem sem mediação racional, um espaço puramente *especulativo*⁵⁴¹ — termo do próprio, depois de muitos *incidentes de mente*, *sejam estes a analisar e estudar com grande especulação*⁵⁴². Assinalemos para já a diferença entre o esquisso de Vasari e o esboço de Leonardo, uma vez que genericamente serão as funções que do desenho preparatório herdaremos, sejam a de um desenho como instrumento para representação do mundo visível, mas igualmente de um desenho como ordem de pensamento das ideias, com a sua função criativa — a ideia de *disegno* estabeleceria fortemente uma qualificação pelo acesso do mundo das ideias ao mundo real.

Os arquitectos serão treinados para desenvolver ideias através de desenhos, bem como os pintores e escultores, atribuindo-lhes assim uma autonomia de pensamento com o lápis. “Thinking pencil” traduz a expressão de como o arquitecto faz uso de diferentes instrumentos do desenho para mediar diferentes modos de pensamento em vários estágios do processo de design.⁵⁴³ Quem desenha, pensa o desenho. Logo, exige um entendimento subjectivo e portanto uma construção transitiva da imagem.

O desenho do arquitecto é ferramenta de pensamento, de expressão e de comunicação da obra, um desenho que se vai complexificando na medida em que haverá cada vez maior normatização e codificação de dados. Leonor Madeira Rodrigues demonstrará que desenho é pensamento pela sua capacidade ordenadora, estruturante e universalizante.⁵⁴⁴

De volta, a questão sustentada do desenho pelos arquitectos multidisciplinares, atrás identificado como expressão artística que se descobria autónoma do desenho de arquitectura, será no entanto motivado e possibilitado por uma evolução natural de

⁵⁴⁰ Da Vinci, Leonardo. *El Tratado de la Pintura*. Versão espanhola da edição de 1828. Buenos Aires: 1945.

⁵⁴¹ Apesar disto, Leonardo doutrina o oposto, uma vez que aconselha aos aprendizes iniciarem pelos desenhos de copia feitos por bons mestres para exercitarem a mão, e não de memória, só depois, desenhar a partir de modelos ao natural. No seu tratado Leonardo desculpa-se admitindo por vezes algumas contradições e repetições no seu discurso feito ao longo de anos e em vários papéis em jeito de acumulação de reflexões.

⁵⁴² Tradução livre do autor. *Trattato della Pittura*, edição electrónica em www.e-text.it capítulo 177. Del compor ele historie in prime bozza. Consultado em 3 de Junho de 2010.

⁵⁴³ Lawson, Bryan. *How designers Think*. London: Butterworth Architecture, 1988, p.244.

⁵⁴⁴ Rodrigues, Ana Leonor Madeira. *O Desenho Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: editorial Estampa, 2000.

uma expressão específica deste *medium* de criação. A diferença entre os dois residirá desde logo na sua finalidade. O primeiro visará um devir, da correspondência com a obra acabada, que, uma vez construída, cessará a sua função. O segundo visará a emoção estética como finalidade em si mesma. Bryan Lawson distinguirá entre o pensamento de projectistas e o pensamento artístico:

(...) enquanto os primeiros se focam directamente sobre um fim específico (embora usem por vezes pensamentos indirectos), o artista tem autonomia para seguir as direcções naturais da sua mente e mover-se livremente.⁵⁴⁵

Bartlett distinguirá igualmente os modos de pensamento entre designer e artista, designando «pensamento em sistemas fechados» ou pensamento convergente de «pensamento aventureiro»⁵⁴⁶ ou divergente.

É comumente aceite que o vocábulo desenho se estenda sobre várias disposições; na sua essência existe o desenho de projecto, útil à concepção de design⁵⁴⁷, (em espanhol *diseño*) decorrente da ordem do pensamento arquitectónico, referindo-se como fazendo parte de uma metodologia projectual e por outro lado, o desenho inerente à construção de imagens (em espanhol *dibujo*). Em ambos, o acto físico de desenhar implica uma decisão mental, no primeiro com a intenção de uma acção futura no qual o desenho é um meio específico intermediário e, no segundo, adquirindo o carácter de uma construção pictórica. As noções contemporâneas de projecto artístico ou ainda de projecto de imagens incluem-se nesta segunda noção. As múltiplas disposições do termo, embora pareçam fáceis, levantam alguns problemas, não só os da própria elasticidade do conceito como as implicações do acto de desenhar com a função a determinar.

Desde o Renascimento que o extenso número de meios riscadores que fazem parte do desenho proporcionará o largo espectro de hipóteses, pela combinação de várias técnicas. A flexibilidade destes meios específicos do desenho permitirá o

⁵⁴⁵ Lawson, Bryan. *How designers Think*. London: Butterworth Architecture, 1988, p.143. Tradução livre do autor.

⁵⁴⁶ Bartlett, F.C. *Thinking*. London: George Allen and Unwin, 1958.

⁵⁴⁷ Todas as restantes línguas adoptaram o termo *design*. Em Portugal até aos anos 60, utilizava-se desenho para traduzir o conceito actual de *design*.

emprego e ajustes possíveis entre os mesmos, conseguindo o desenhador obter um resultado singular. O desenho, considerado tanto uma categoria técnica como artística, será de igual modo um sistema livre de pensamento/acção e expressão.

Ao procurar-se justificar a importância do desenho entre as diferentes práticas projectuais e artísticas, deparamo-nos com esta categoria de arquitectos, que são simultaneamente artistas — não só em Portugal — aspecto que suscita interesse, abrindo uma possibilidade de observar configurações das suas criações a partir da ideia de imagem que cada qual nos legou, imagem aqui entendida no moderno renascimento⁵⁴⁸, permitindo conquistar a interdependência entre forma e função, passível de tradução pelo influxo criador e simultaneamente técnico.

Lara Reis ajudar-nos-á a defender a nossa posição quando afirma que o salto qualitativo e criativo dado pela «terceira geração» de modernistas acontece devido à ruptura drástica e uma visão democrática defendida e materializada pelos seus desenhos. Identifica por isso, duas variáveis que explicam o fenómeno do desenho: indisciplina e interdisciplina. A primeira como atitude e a segunda como estratégia⁵⁴⁹.

Ao conjunto de competências aliado à situação histórica: advento da progressiva mecanização, a interdependência entre funcionalidade e forma e a carência de objectos de equipamento, poderão explicar o aparecimento, depois dos anos 40, de peças com novo desenho e novo *desígnio*. Esta concepção abrangente, unindo uma diversidade de acções terá como responsáveis os profissionais do desenho; tanto artistas com formação projectual, como arquitectos que extrapolam a sua actividade para outras acções, tal como se realçou aqui. Este papel multidisciplinar terá efeito tanto na pintura, como na abrangência da disciplina do design, dentro da corrente funcionalista — que defenderá que os problemas entre design, arquitectura ou urbanismo serão abordáveis pela mesma metodologia de projecto, variando apenas a escala⁵⁵⁰ — estando ao mesmo tempo cientes que o design

⁵⁴⁸ Vd. Dorfles, Gillo. *A Evolução das Artes*. Lisboa: Arcádia editora, [s.d.]. Da imagem e formação até à obra de arte conta o processo formativo e simbólico que melhor possibilitará a tradução de um “esquema indiferenciado numa estrutura homogênea e orgânica”.

⁵⁴⁹ Reis, Lara Maia. *Drawing: it's a matter of Design: The emergence of Design as a Discipline in Portugal through the multidisciplinary role of Drawing*. [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Design e Produção Visual, apresentado à Escola Superior de Design do Iade.

⁵⁵⁰ Aspecto largamente escrito em várias obras: Pevsner, Nicolaus. *Pioneers of the Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. 1936 e *The Sources of Modern Architecture and Design*. 1968; Banham R. *Theory and Design in the First Machine Age*. 1960; Benevolo, Leonardo. *La Progettazione della Città Moderna*. 1967; Broadbent, Geoffrey. *Design in Architecture*. 1973.

corresponderá a uma matriz de pensamento que era já próxima da arquitectónica, não só na utilização dos mesmos processos gráficos, mas no modo de concepção/pensamento. Esta adaptação para produtos e objectos de outras áreas trará o desenho como factor de coesão e de imaginação entre várias disciplinas.

Cremos que o factor criativo destes arquitectos, atestado pela omnipresença de um desenho autónomo e artístico e aliado à inerente cultura de projecto, está em certa medida, na condição de justificar a importância desta geração de projectistas no seio do design.

2.3 O desenho como sistema interdisciplinar

Sempre fui fotógrafo, como sempre fui arquitecto, gráfico, pintor. Sempre que possível, procurei ligar todas essas formas de expressão.⁵⁵¹

Quando nos propusemos a esta investigação o desenho perspectivava-se como a raiz comum a uma série de operações (artísticas e de projecto) de um só autor. Agora, vemo-lo inserido num conjunto de criadores que partilha desse meio ou *médium*, colocando questões interessantes. Mapear e discutir uma certa produção de desenho implicará naturalmente abordar estas dimensões correndo o risco de se ir parar na franja de outras disciplinas, como a arquitectura ou as diferentes artes visuais.

O artista ou arquitecto multimodal desenvolve o seu trabalho muitas vezes sem a noção objectiva que está a sair de uma delimitação disciplinar, operando indistintamente o material ou suporte consoante a sua necessidade mais premente. Este aspecto, que só aos teóricos ou historiadores interessará, servirá normalmente para classificar tal artista sobretudo como pintor, gráfico ou desenhador, de acordo com a sua maior visibilidade. As primeiras realizações de um arquitecto constituem quase sempre uma tentativa de alcançar uma coesão lógica entre a aprendizagem e uma visão idealista do problema. No presente caso de estudo encontraremos a história do pintor e do ilustrador em simultâneo com a do arquitecto — mais, um largo conjunto de disciplinas operadas, sendo difícil, talvez até redutor, a verificação das predominâncias acerca desta ou daquela disciplina para salientar que determinada disciplina deteve maior importância em detrimento de outra. No entanto, a análise de predominâncias poderá permitir verificar as intersecções e tangências nas operações artísticas que, como sabemos, quase nunca são lineares, isto é, implicam muitas vezes não só a mudança de *médium* como, também, retrocessos conscientes para novas tomadas de decisão. A obtenção de tais predominâncias partirá do conhecimento da obra inteira do artista, por isso, uma análise de supremacias artísticas no que concerne à técnica e materiais próprios, aqui coincidente e entendida como disciplina, correrá para já, no trilho de uma análise quantitativa e não qualitativa. Esta, por sua vez irá

⁵⁵¹ Victor Palla em entrevista a Margarida de Medeiros. Jornal *Público*. 2 de Outubro de 1992.

acontecer noutro estágio para enaltecer aspectos artísticos do autor de forma crítica e justificada à luz de uma perspectiva global.

A inventariação do presente espólio é por isso o ponto de partida que se foi consumando ao longo da presente investigação; a constante visualização das imagens, seu registo de técnicas, suportes e dimensões, terão ajudado a fornecer um olhar de descoberta e de constante indagação. Procurou-se obter uma visualização do conjunto da obra, apresentando-se como resultado um quadro cronológico ilustrado, que inclui obras que se consideraram mais reveladoras, temas que preferentemente perduram e acontecimentos relevantes (ver anexo - folha n.º 01). Colocámos as categorias correspondentes às disciplinas praticadas por Victor Palla ao longo da sua carreira, facilitando assim a visualização global da sua obra e constituindo o ponto de partida para novos níveis de análise. As categorias que se destacam na presente obra e que enumerámos foram: 1. Desenho, 2. Pintura, 3. Fotografia, 4. Actividade literária e de tradução, 5. Actividade editorial, 6. Actividade gráfica, 7. Arquitectura e 8. Outros. Nesta última categoria inclui-se as breves actividades como ceramista, galerista e cenógrafo. Considerou-se ainda uma categoria dedicada às exposições, quer enquanto expositor, como organizador. Por último, incluíram-se duas categorias de enquadramento nacional e internacional com factos de relevo históricos e/ou artísticos.

A intenção de descodificar os territórios preponderantes e sua eventual relação ou inter-relação obrigaram-nos a voltar ao espólio e a cada obra individual para confirmar uma análise com maior objectividade, procurando detectar os períodos de efectivação das várias disciplinas e sua importância. Desta forma, ao longo da linha temporal atribuíram-se cores às diferentes linhas disciplinares, dando-nos finalmente o espectro de disciplinas operadas ao longo de seis décadas. A tabela seguinte dar-nos-á a visão em absoluto destas disciplinas justapostas, numa abrangência da obra multidisciplinar (ver Tabela 11. Relação de disciplinas operadas por Victor Palla entre 1940 e 2000.).

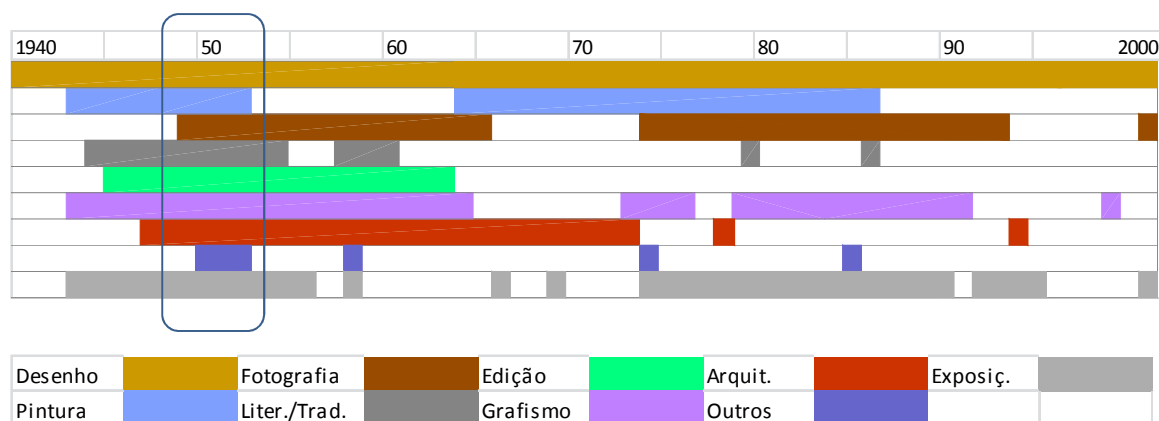


Tabela 11. Relação de disciplinas operadas por Victor Palla entre 1940 e 2000.

Várias considerações podem tecer-se sobre este quadro: a durabilidade acerca de cada uma destas actividades, a relação entre as mesmas, ou a razão de haver interrupções (algumas prolongadas), entre determinadas práticas artísticas. Importa desde já realçar dois aspectos que se observaram cruciais.

O primeiro é visível pela concomitância de corpos disciplinares produzidos entre meados da década de 40 e meados da de 50, revelando aqui uma grande fertilidade e/ou capacidade produtiva. Das disciplinas mencionadas preenchem-se todos os campos, vigorando a noção de um autor não só com múltiplas vertentes, mas operando-as em simultâneo, validando, por isso, a ideia de multidisciplinaridade. Este conceito deverá no entanto ser averiguado para tentar descobrir outros graus possíveis de integração disciplinar. No caso de uma combinação entre quaisquer disciplinas, conduzir-nos-á ao conceito de interdisciplinaridade, e noutro grau máximo chegar-se-ia à transdisciplinaridade.

O segundo aspecto que sobressairá da leitura da tabela diz respeito à disciplina do Desenho como fenómeno duradouro, que se afigura contínuo desde os anos 40 até ao final da carreira. Existirá como a única matéria que perdurará inteiramente nesta linha temporal, o que nos levaria a inquirir acerca da sua natureza, propondo-nos para tal a desmontagem desta prática.

Procedeu-se seguidamente a uma divisão de tipos de desenho contidos nesta linha, havendo distinguido dois grandes grupos. O primeiro dizendo respeito a um desenho instrumental, isto é, usado como meio para atingir a obra plástica ou arquitectónica coexistindo desenhos de estudo, de concepção e de execução. Outro

grupo incluirá o desenho realizado como fim em si mesmo, de carácter puramente pictórico ou ainda ilustrativo. Neste nível de análise fez-se sobrepor o primeiro grupo às respectivas disciplinas a que lhe dizem respeito; partindo da averiguação das categorias que tiveram na base um desenho preparatório e de planificação, procurou-se entender qual o peso destes sobre cada arte/disciplina preconizada. O quadro abaixo ilustrará esta ideia (ver Tabela 12. Relacinação do desenho na obra de Victor Palla).

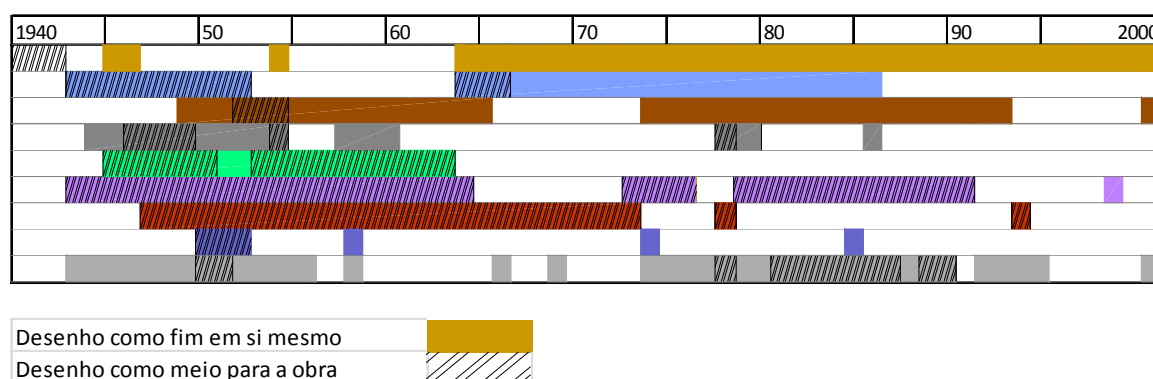


Tabela 12. Relacinação do desenho na obra de Victor Palla

Ao descortinarmos esta obra verificaremos a complexidade de relações que o acto de desenhar em si implica. Na primeira linha identificaremos o desenho como fim em si mesmo, de expressão artística e independente de qualquer interferência disciplinar. Verifica-se ainda o seu aparecimento pontual em dois momentos distintos entre os anos 40 e 50. Será contudo, a partir do início dos anos 60 que se observará a sua permanência, dando lugar a um consolidado resultado artístico do desenho como obra de arte *per se*. E sempre latente haverá um sentido exploratório das próprias condições de linguagem e imagem. Esta fase prolongar-se-á até ao fim da linha de tempo, havendo uma perda de produção nos últimos anos, não sendo contudo visível no quadro apresentado.

Por outro lado, encontram-se as acções de desenho directamente ligadas e por isso misturadas com outras disciplinas. Constatamos por exemplo que a pintura no seu período entre 1942 e 1952 e noutro período entre 1963 e 1964 parte do desenho preparatório. No entanto, a partir de 1967, verifica-se que a pintura já não se estrutura a partir do desenho, constituindo uma pintura directa que se autonomizará e perdurará

até 1986. Já a fotografia entronca com o desenho no período compreendido entre 1951 e 1954, na série de desenhos de *storyboard* de forma muito evidente como se poderá atestar mais adiante em capítulo dedicado a esta matéria. A fotografia e o desenho terão ainda, nos anos 70 e 80, intersecções ao nível das temáticas exploradas e conceitos visuais, deixando para trás o decalque do desenho preparatório, portanto numa transposição mais imagética que directa. A recíproca interferência entre conceitos encontrados quer no desenho quer na fotografia darão motes que serão transportados um sobre o outro numa contaminação indistinta. Será por isso uma ideia artística explorada por pelo menos nestes dois meios visuais diferentes. Aparecem desenhos rápidos quase fotograficamente instantâneos de situações urbanas e sociais, e inversamente surgem fotografias onde o *flo* nocturno é explorado com o corte das figuras usados nos desenhos.

Ao considerar-se uma linha de cruzamento entre a actividade literária e o desenho, colocar-se-ia logicamente a produção de capas de livros que arrastou consigo o desenho; no entanto, e porque a capa serviu na sua quase totalidade a obra literária de outros autores, optou-se por incluir este conjunto no domínio do grafismo, por puro pragmatismo do seu estudo. Optou-se ainda, na mesma linha temática, incluir a ilustração de contos ou artigos que, não podendo ser consideradas obras gráficas, contêm o claro sentido ilustrativo/pictórico⁵⁵². Restar-nos-á a relação directa entre quem escreve e o mesmo que desenha, ligação esta que se manifesta em textos que abordam a problemática do desenho, quer em reflexões⁵⁵³, como em ilustrações de artigos do próprio⁵⁵⁴ ou ainda o caso excepcional onde o aparecimento de certo desenho converge na própria história, tratando-se do conto premiado pela revista *EQMM* em 1948, cujo enigma é resolvido após o aparecimento de um arquitecto ao trazer a planta da casa onde ocorrera o crime, sobre a qual, e após cuidada observação, o detective soluciona o crime.

No que diz respeito à actividade editorial, será possível constatar que o trabalho visual criado para esta deriva directamente da função gráfica e tipográfica,

⁵⁵² Ilustração de artigo de Júlio Pomar, ilustrações de contos de Cardoso Pires e Rogério de Freitas na Revista Eva, ilustração do livro de Ivone Balette *O País do Dinheirinho e O País do Dinheirão*.

⁵⁵³ Sobretudo os artigos já abordados “Lugar da Geometria”, “Lugar do Artista Plástico” e “Lugar da Tradição”, e ainda artigos vários na página de “Arte” do jornal *A Tarde*, “A Arte Calma” e textos de entrevistas, exposições, etc.

⁵⁵⁴ “Conselheiro Sentimental da Mulher Moderna”. Revista *Eva*. 1953.

pelo que o desenho por inerência metodológica com fim ao objecto gráfico virá naturalmente implícito. Assim, esta linha temática manter-se-á praticamente coincidente com a linha da temática gráfica. Saliente-se, contudo, os projectos como editor e gráfico em concomitância, onde desenhos de estudo do emblema da editora ou colecção darão origem à marca, em tudo o que esta implica, estacionário completo em arte final, tipografia, encadernação, formato do livro e seu conteúdo numa ideia de unidade global. Exemplos deste trabalho consagram-se sobretudo na colecção *As Três Abelhas* (1952), Antologia de *O Gato Preto* (1953), revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação* (1953) e no Círculo do Livro, editores e distribuidores (1955-59) com o caso concreto do livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*.

Chegados à actividade gráfica, fez-se coincidir toda esta linha no cruzamento com o desenho, e isto porque toda a formulação para a imagem que se pretende atingir passa pelo estudo em desenho, num sistema de construção sucessiva veiculando a obra final.

Neste esquema operativo de ideias são distinguíveis dois períodos demarcados, o primeiro de aproximadamente duas décadas, dos anos 40 aos anos 60, detectando-se uma linha evolutiva com formulações visuais muito diferentes, e um período entre 1979 e 1990, onde em qualquer dos casos, o desenho de estudo assistiu sempre a actividade gráfica.

No que concerne à arquitectura, o que é possível verificar é que a esta prática se relaciona directamente com o desenho através dos seus variados tipos específicos, desde os esboços de intenção a formulações tridimensionais até aos desenhos técnicos. A arquitectura é porventura a única disciplina em que o desenho é obrigatoriamente o esteio dispositivo da sua materialização, ele existe em todo o processo de concepção, de produção e de verificação, pelo menos até ao momento de construção da obra. Neste nível de análise optou-se por não diferenciar os tipos de desenho correspondentes a esta disciplina, mantendo simplesmente a intersecção em toda a sua linha temporal.

Na categoria de “Outros” assinala-se a ligação do desenho à cerâmica e a projectos de cenografia, que embora esporádico, o processo de concepção partirá do desenho de estudo como avaliação das qualidades formais e estéticas do pretendido.

Por último, na categoria de “Exposições” assinalamos em toda a linha temporal o aparecimento de desenho em exposições, isto é, a produção desenhística que o artista quis tornar visível ao longo da sua vida, concluindo que só a partir de meados dos anos 70 se fará mostrar como desenhador na sua plenitude artística. Optou-se ainda por incluir nesta categoria o design e concepção de exposições indistintamente, interessando-nos a relação com a concepção expositiva.

Todas as actividades, sem excepção, se cruzam com o desenho em algum momento — como elo comum, o desenho como forma de representação ou como forma de expressão, existindo uma complementaridade certamente mais profunda que aquela que durante muitos anos será ensinada nas escolas de Belas Artes. A mesma personalidade artística utilizará o desenho como prática de síntese para vários campos de actividade, servindo-se dele para a sua necessidade estética, compositiva e criativa; esta inter-relação será simultaneamente uma forma de combinação do uso de linguagens gráficas, do traço e dos processos mentais, extrapolados para diferentes disciplinas.

Para uma visualização efectiva das acções desenhísticas (e somente destas) eliminaram-se todas as actividades que não intersectassem o desenho, deixando exclusivamente aquilo que se poderá considerar o trilho da produção de desenho. Verificar-se-á agora em novo quadro (ver Tabela 13. Desenho como sistema interdisciplinar que o desenho será substancialmente usado como meio preparatório sobretudo nas primeiras três décadas, havendo posteriormente um decréscimo dessa necessidade, em detrimento de um desenho artístico que ganhará força e se instalará nos modos de comunicação e expressão deste autor. Ao revelar a intensa produção de desenho dentro do panorama global desta obra, seremos levados a explicitar esta disciplina relacionando-a com outras disciplinas e só depois atentarmos ao desenho enquanto expressão independente.

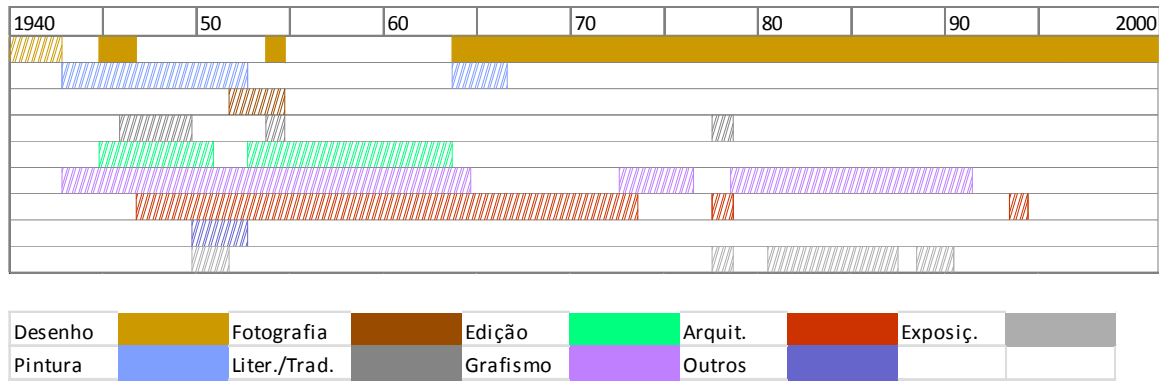


Tabela 13. Desenho como sistema interdisciplinar

Da análise deste quadro concluiremos por isso que não será possível isolar o desenho na obra de Victor Palla, vendo-o como autónomo, pois a razão para desenhar residirá inicialmente nas relações de projecto, onde desenho será o elemento motriz, relacional na senda de disciplinas autónomas. Ao identificar-se a dimensão desta variável, que ordenará objectos distintos com maior ou menor grau de racionalidade, estaremos perante um sistema, com limites praticamente definidos mas cujas relações necessitaremos de determinar.

Quando Victor Palla, na citação em epígrafe nos revelará que terá pretendido uma combinação das suas artes através de diferentes formas de exteriorização, estará a reconhecer a existência de uma integração disciplinar como desejo mas também como processo de trabalho. Por isso, ter-nos-á arrastado para a averiguação da nossa hipótese acerca do continuado processo do desenho, neste estágio visivelmente preferencial, formulado por uma praxis e automatismo de procedimentos mentais e gráficos. Nas suas diferentes competências e formas gráficas, o desenho preparatório ou desenho de estudo parecerá revelar-se como constituinte organizacional de um conjunto funcional — sistema — formando um todo complexo.

Será legítimo falar-se deste sistema como interdisciplinar? Das fusões do prefixo do latim *inter*, temos como possibilidades referirmo-nos a uma ligação em diversos conceitos, por exemplo: interacção (inter+acção) como acção recíproca entre dois ou mais corpos; inter-relação (inter+relacionar) enquanto forma de combinação simples entre dois ou mais elementos; interdependência (inter+dependência) como estabelecimento de uma relação com dependência mútua. Pode depreender-se que todos estes conceitos aparecem próximos pela acção de unir ou combinar através da

proposição 'entre'. O prefixo no conceito de interdisciplinaridade estabelecerá a mediação entre duas ou mais disciplinas, algo que está relacionado entre si de modo bidireccional, ou ainda como indica Georges Gusdorf, *um espaço comum, um factor de coesão entre saberes diferentes*⁵⁵⁵.

Ao adoptarmos o termo interdisciplinaridade, convém, porém explicar o seu significado dado existirem actualmente várias definições que, sobretudo abordam um corpo de conhecimentos integrados tanto às ciências como à pedagogia. Transladaremos algumas ideias partindo das reflexões terminológicas de Olga Pombo⁵⁵⁶ agora para o campo das ciências da arte, atenuadas que se encontram as diferenças entre ambas⁵⁵⁷. Entende-se que a integração disciplinar poderá ter níveis diferentes onde a interdisciplinaridade constituirá o nível intermédio entre a pluridisciplinaridade⁵⁵⁸ e a transdisciplinaridade. Enquanto a primeira coloca lado a lado matérias sem relação necessária, o conceito de transdisciplinaridade compreende uma forma extrema de integração disciplinar que vai para além das disciplinas.

Voltaremos então ao conceito de interdisciplinaridade, de ligação entre diferentes práticas disciplinares, aspecto actualmente muito em voga como reconhecimento do malogro da especialização e ao mesmo tempo da descoberta de hipóteses pertencentes ao cruzamento do domínio de várias disciplinas. Mas, se interdisciplinaridade trata desta coesão, sobretudo por via de múltiplos autores que cruzam os seus diferentes saberes, o caso artístico apresenta-se diferente, pois muitas vezes o autor/artista apresenta-se a sós, sendo simultaneamente, à maneira do Renascimento, o produtor e dinamizador desse cruzamento de matérias díspares e, à

⁵⁵⁵ Pombo, Olga. *Contribuição para um vocabulário sobre interdisciplinaridade*. <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/mathesis/vocabulario-interd.pdf>. Consultado em linha, 3 de Setembro de 2010.

⁵⁵⁶ Pombo, Olga. *Interdisciplinaridade e Integração dos Saberes*. Texto de conferência apresentada no Congresso Luso-Brasileiro sobre Epistemologia e Interdisciplinaridade, realizado em Porto Alegre, Junho de 2004. Em linha: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/porto%20alegre.pdf>. Consultado em 2 de Abril de 2010.

⁵⁵⁷ Segundo Nelson Goodman a questão da diferença entre ciências e arte existe sobretudo na «dominância de certas características específicas dos símbolos». Goodman, Nelson. *Linguagens da Arte, Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Coleção Filosofia Aberta 17. Lisboa: Gradiva Publicações, 2006, pp. 274.

⁵⁵⁸ Pluridisciplinaridade corresponde para todos os efeitos à nossa noção de multidisciplinaridade enunciada anteriormente como justaposição de disciplinas, ou melhor «simples associação de disciplinas que concorrem para uma realização comum, mas sem que cada disciplina tenha que modificar sensivelmente a sua própria visão de coisas e os seus métodos próprios» definição de Dellatre. *Apud*. Pombo, Olga.

maneira da contemporaneidade o promotor da interactividade artística⁵⁵⁹. Portanto, a uma escala mais doméstica de um *atelier*/oficina ou de um terminal de computador, o artista poderá articular práticas e atitudes artísticas com outras, mormente técnicas e tecnológicas sem recorrer directamente a terceiros com os seus conhecimentos específicos. Já ao arquitecto a questão complicar-se-á pois necessitará numa determinada fase de integrar ou compatibilizar a sua investigação com as demais matérias que estão implicadas quer no acto de concepção (ainda que com menor assento) quer nos processos de produção dos objectos, que não dependem totalmente de si.⁵⁶⁰ Deste modo, as interferências disciplinares poderão constituir maiores amplitudes no caso de fazerem depender disciplinas cuja origem é de natureza aparentemente muito distinta⁵⁶¹ e uma menor amplitude dentro da abrangência de um sector do conhecimento, por exemplo o artístico⁵⁶².

Para uma reorganização do conceito de interdisciplinaridade face à escala exposta pegar-se-á na definição de René Thom que alude à *transferência de problemática, conceitos e métodos de uma disciplina para outra*⁵⁶³. Ainda que a transferência do fenómeno deva ser explicada pelo seu carácter aproximativo e recíproco, esta definição aplicar-se-á aos desenhos preparatórios de Victor Palla como a variável, aliás, a constância unificadora entre campos artísticos mais evidentes como a pintura ou a arquitectura e outros menos óbvios como a fotografia ou a literatura. A concepção metodológica e instrumental, a identificação de problemas comuns e todas as características inerentes tanto ao acto de desenhar, como ao registo em si, irão combinar disciplinas numa fase de investigação inicial com vista à elucidação de um objecto que será em última instância muito diferente do de outra disciplina. Isto significará que os diversos campos partilharão da mesma disciplina auxiliando esta fase e permitindo o prosseguimento de cada manifestação artística ou projectual de modo independente. Esta ideia parecerá contraditória quando, em outras

⁵⁵⁹ Artista interactivo é normalmente designado ao que opera entre o espaço físico e o digital.

⁵⁶⁰ Teremos nesse caso e segundo Marcel Boisot uma interdisciplinaridade restritiva. *Apud.* Pombo, Olga.

⁵⁶¹ Por exemplo as ciências cognitivas partem das investigações da matemática, da neurocirurgia, da psicologia, da filosofia e das ciências da computação.

⁵⁶² Partindo do princípio que arte é conhecimento. Vd. Gordon Graham Filosofia das Artes: Introdução à Estética, Edições 70, Lisboa, 2001, pp. 99-100.

⁵⁶³ Pombo, Olga. *Contribuição para um vocabulário sobre interdisciplinaridade*. <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/mathesis/vocabulario-interd.pdf>. Consultado em linha, 3 de Setembro de 2010.

definições, se lê que o objectivo da interdisciplinaridade será o de compreender um objecto a partir de pontos de vista diferentes. Encontraremos porém, nas palavras de Olga Pombo a outra dimensão do conceito que não se refere somente às estruturas de articulação, mas em relação à própria atitude de quem opera a interdisciplinaridade, sendo que a *curiosidade, abertura de espírito, gosto pela colaboração*⁵⁶⁴ serão indispensáveis para a materialização do conceito.

Posto isto, e na tentativa de justificar o tipo de interdisciplinaridade na abrangência dos campos artísticos atrás identificados, consideramos que a disposição e a pré-disposição do artista multidisciplinar estarão na medida mínima para uma acção “aventureira”, e de descoberta face aos seus próprios condicionalismos técnicos, unidireccionais ou filosóficos. A audácia de conquistar novos domínios e linguagens, pesquisando através de mecanismos mentais e metodológicos de que o desenho de pré-configuração é comum, quebrará barreiras disciplinares sendo por isso, como se disse atrás, artistas que transpõem de forma natural as suas acções. Falarmos de um artista que possui uma obra interdisciplinar significa referir-nos ao seu carácter para depois se sentir a obra. Na amplitude artística, a obra será, em suma, interdisciplinar se cruzar hipóteses e resultados pertencentes a diferentes domínios artísticos, aferindo e questionando permanentemente as suas possibilidades conceptuais, morfológicas, imagéticas, linguísticas e metodológicas. E sendo verificáveis alguns destes aspectos na obra em estudo, será enfim fácil asseverar que estamos diante de uma obra interdisciplinar. É certo que para se garantir tal asserção e reconhecida a variável chave de toda a nossa investigação, necessitaremos ainda de verificar a extensão e transversalidade da problemática ao longo de toda a produção deste autor.

Mais difícil será comprovar se estaremos igualmente diante de uma obra transdisciplinar. Deixar-se-á a pergunta em aberto, voltando à citação em epígrafe onde Victor Palla assumirá a sua multidisciplinaridade atribuindo-se como fotógrafo, arquitecto, gráfico e pintor. Levando-nos a um plano superior no desejo de fazer a *ligação de todas essas formas de expressão*, pressente-se nestas linhas o que está para

⁵⁶⁴ Pombo, Olga. *Interdisciplinaridade e Integração dos Saberes*. Texto de conferência apresentada no Congresso Luso-Brasileiro sobre Epistemologia e Interdisciplinaridade, realizado em Porto Alegre, Junho de 2004. Em linha: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/porto%20alegre.pdf>. Consultado em 2 de Abril de 2010, p. 13.

além da ligação, algo que a transcende, porventura o aspecto filosófico de uma obra-de-arte-total que terá pretendido alcançar⁵⁶⁵. Recordaremos que a obra nasce para Victor Palla de uma *significação supra-individual*. A interdisciplinaridade como agora a entendemos será a transfiguradora desse caminho, em prol de uma expressão máxima, de uma ideia de devir de criação, perfectível e una. Não deixaremos todavia de interrogar esse grau extremo de integração disciplinar que, como se disse, transcende, transfigura e cujo prefixo *trans* (ir além) desvela o conceito final verso a transdisciplinaridade. Mais uma vez encontramos ânimo nas palavras de Olga Pombo na sua proposta para a definição do termo transdisciplinaridade:

(...) Tratar-se-ia então da unificação de duas ou mais disciplinas tendo por base a explicitação dos seus fundamentos comuns, a construção de uma linguagem comum, a identificação de estruturas e mecanismos comuns de compreensão do real, a formulação de uma visão unitária e sistemática de um sector mais ou menos alargado do saber⁵⁶⁶.

Esta ideia acarretará consigo praticamente uma metalinguagem artística, um conjunto de linguagens que falem e encontrem uma outra nova e unificadora visão. Se Victor Palla a terá alcançado, isso levar-nos-á a outra problemática, cuja abordagem e constatação se nos afigura arriscado no presente estágio da nossa investigação, uma vez que, para já, procuram-se esclarecer as relações combinatórias possíveis entre disciplinas, relações mais ou menos visíveis. Os efeitos diagnosticados levam o desenho de estudo ao processo interdisciplinar de forma mais directa, ainda que interpenetrações mentais de configurações da imagem pululam em esferas distintas e se solucionam em várias disciplinas quase simultaneamente.

Na prossecução da nossa empreitada, e partindo do método descritivo-comparativo, referir-nos-emos aos tipos de registo, às diferenças entre desenho preparatório da obra gráfica e desenho preparatório para fotografias, dos desenhos de observação e consequente manipulação, dos desenhos como fim em si mesmo, com a assunção plena de uma linguagem personalizada. Na tentativa de distinguir afinal os desenhos de Victor Palla de tantos outros artistas e arquitectos, deter-nos-emos sobre

⁵⁶⁵ No artigo *Lugar da Tradição* professa existirem obras-de-arte-totais. Cf., Cap. 1.3.1.3

⁵⁶⁶ Pombo, Olga [et al.]. *Interdisciplinaridade: Conceito, Problemas e Perspectivas*. Lisboa: ed. Texto, 1993, p. 13.

o corpus de trabalho no empreendimento destas articulações, tentando alcançar novas noções e conceitos. Assim, dividiu-se este segundo capítulo mediante a essência de registos e/ou fases encontrados na obra do nosso autor de estudo, ajustados aos núcleos expositivos propostos. A leitura da presente obra vista pelo prisma do desenho conduziu com certa naturalidade, a uma linha expositiva possível. A ideia de uma exposição adequando o espólio existente a uma hermenêutica deste mundo oferecer-nos-á uma visão que será tratada na segunda parte desta Tese.

2.4 O desenho descreve, a cor evoca e sugere.

O presente subcapítulo observará algumas obras finais e respectivos desenhos preparatórios de Victor Palla, enquadrando-os no aparecimento do neo-realismo pictórico português a par das suas considerações teóricas. Por outro lado, exaltar-se-á o desenho ilustrativo de obras literárias, mormente nas capas de livros como motor para a disseminação plástica e visual da corrente neo-realista.

2.4.1 O neo-realismo como problema pictórico

A consciencialização dos problemas da realidade portuguesa começa a afirmar-se desde meados da década de 30 em revistas ou periódicos⁵⁶⁷ tais como, *O Diabo* (1939-40) e o *Sol Nascente* (1937-40), que tentam objectivar e defender teoricamente os princípios do neo-realismo ensaiados por António Ramos de Almeida e Mário Dionísio na *Seara Nova*, cabendo as ilustrações, esporádicas, a Roberto Nobre, Augusto dos Santos Abranches, Abel Salazar, Roberto Araújo e Somar, entre outros.

À semelhança da literatura brasileira, como a de Jorge Amado ou de Erico Veríssimo, em Portugal, encontramos a recuperação dos valores do realismo e do naturalismo do século XIX, agora com um tom activo, de denúncia. O realismo

⁵⁶⁷ Revistas de índole de crítica social: *Pensamento* (1930), *Sinal* (1930), *O Diabo* (1934-40), *Manifesto* (1936), *Cadernos da Juventude* (1937), *Sol Nascente* (1937-40), *Altitude* (1936), *Horizonte* (1942-43) e *Vértice* (1942).

socialista viria a denominar-se neo-realismo, cuja tendência seria introduzida por alguns autores dos quais se destacam Alves Redol com *Gaibéus* (1939), reavivando os organismos da representação narrativa, inspirando-se nas categorias marxistas de consciência da luta de classes e nos conflitos sociais, tal como fará Soeiro Pereira Gomes em *Esteiros* (1941), denunciando a exploração de adolescentes assalariados do Ribatejo.

Mas, enquanto o realismo socialista era uma política de Estado, oficial numa Rússia estalinista para todos os campos de aplicação artística e cultural, em Itália, no Brasil ou em Portugal era fundamentalmente a reacção às ideologias (políticas e estéticas) fascistas, ganhando expressão esta nova literatura. Porém, a construção pictórica do neo-realismo não acompanhou a literatura. A pictórica, praticamente inexistente nos anos 30 e vacilante nos inícios de 40, encontrará referências em edições importadas onde se vêem reproduzidos Orozco, Rivera, Portinari ou Picasso. Somente no pós-guerra a expressão pictórica do neo-realismo parece ter começado a cristalizar-se. Há porém, o «*Café*», um quadro a óleo de Cândido Portinari, já mencionado por José Augusto-França e por Fernando Alvarenga que terá contribuído fortemente para a construção desta nova expressão, talvez a «semente visual» de inspiração, paradoxalmente inserido na manifestação mais patriótica do regime, a Exposição do Mundo Português, figurando no Pavilhão do Brasil. Já se tinham observado algumas propostas «infiltradas» que escapavam à censura, como, por exemplo, as pinturas surrealistas de António Pedro, expostas em 1939 no Salão de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional⁵⁶⁸, e o «*Café*» revelar-se-á paradigmático pela sua fácil inserção dentro de uma estética do Estado Novo, provando que a moldura do regime será muitas vezes inepta e confusa, em que a denúncia das condições dos trabalhadores de café indiciara desde logo a consciencialização da problemática da realidade social pela revelação da condição humana: homens que se deformam com o peso dos sacos que trazem aos ombros e pés enormes das figuras, parecem ligar-se à terra, como dela fazendo parte. José-Augusto França fala mesmo em *curioso cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais*.⁵⁶⁹ No mesmo ano em que se mostra o «*Café*» na Exposição do Mundo Português, vem o

⁵⁶⁸ O SPN dependia directamente do Governo, com a direcção de António Ferro desde 1933. Os Salões de Arte Moderna iniciam-se em 1935, com prémios oficiais para pintura e escultura modernas. Em 1945 o regime, numa operação de cosmética altera nomenclaturas deixando a situação na mesma.

⁵⁶⁹ França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

mesmo reproduzido em *O Diabo*, num artigo intitulado “Portinari”. O seu autor, Afonso Ribeiro, refere as figuras possantes dos trabalhadores e na força com que aí são representados:

(...) nos fixam na retina, se apossam de nós. E o efeito que o artista saca do seu processo de tal modo lhe avigora as figuras e lhe faz realçar o conjunto da composição, não raro lha dramatizando, que nos chegamos a convencer que semelhantes exageros se tornavam em absoluto necessários para que os seus negros dos cafezais, os seus pescadores, toda a extensa galeria da sua gente humilde não chegasse até nós amaneirada, falsa ou retórica.⁵⁷⁰

No mesmo ano, Adriano de Gusmão denunciara o discurso estético-político português da seguinte forma:

(...) nos foi dado a ver mais cedo do que supúnhamos ser possível [...] Esse grão subjuga o homem, animaliza o trabalhador, torna-o monstruoso. Os rostos desvanecem-se: ficam somente os membros para a carga. E, como um símbolo, o capataz aponta autoritariamente.⁵⁷¹

E Fernando Alvarenga afirma, em relação a o «*Café*», que:

(...) logo passou a constituir, ao vivo (pois só de pouquíssimas e precárias reproduções se vivia), o primeiro sinal plástico afirmativo de algo que relevantemente podia corresponder ao nosso tão decantado neo-realismo.⁵⁷²

E, se a Exposição de 1940 revelará uma debilidade da pintura nacional, este quadro terá traduzido os princípios neo-realistas, ligados ao ideário marxista. Os anos 1943 e 1944 foram, segundo José Ernesto de Sousa, de fermentação e

⁵⁷⁰ Ribeiro, Afonso. “Portinari”. *O Diabo*. 17 de Agosto de 1940.

⁵⁷¹ Gusmão, Adriano de. “A Arte na Exposição de Belém”. *O Diabo*. 9 de Setembro de 1940.

⁵⁷² Alvarenga, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-realismo Visual Português*. Porto: Ed. Afrontamento, 1989, p.57.

reconhecimento⁵⁷³. Os artistas, não ficando indiferentes, procuram novos caminhos, novas experiências picturais e não só isso mas, como dizia Pomar, o artista tem de *descer à rua, misturar-se com a multidão, procurar unir-se com os companheiros de ambição*⁵⁷⁴. A ambição não se referia apenas aos problemas de conteúdo porque, em artes plásticas muito particularmente, *o pensamento quase nada vale se a forma for medíocre*⁵⁷⁵. Tornou-se necessário mostrar a realidade — o lado social. Nada melhor que a figura humana para expressar o que se vê; bastaria por isso não representá-los, mas simplesmente mostrá-los, como defenderá Álvaro Cunhal dizendo que *a arte devia exprimir a realidade viva e humana de uma época*⁵⁷⁶.

Pedro Oom dirá, por seu lado, que a corrente plástica dedicada ao neo-realismo deveria encontrar no mural, o lugar de manifestação virada para as grandes massas, mas, logo reconhecerá a inexistência do mesmo, atribuindo-a à dificuldade de aceitação no nosso país⁵⁷⁷. De facto, o mural neo-realista não singrou, embora tenha havido algumas tentativas, veja-se o caso do mural executado por Pomar no cinema Batalha, logo destruído por arrivistas do regime.

Aproximadamente dois anos antes, Victor Palla havia pintado um tríptico que mais tarde o vai intitular de “*Homenagem a Orozco*”⁵⁷⁸. A dimensão deste quadro (aprox. 2,4 x 1,2 m.), longe do mural, anunciará contudo a vontade de um fazer em maior dimensão. Remeter-nos-emos a uma análise descritiva partindo dos estudos preparatórios que imediatamente nos reportam a todo o processo de preparação da obra, aliás os mesmos métodos preconizados por José Orozco⁵⁷⁹; configurações de um planeamento que, dos esquisos se passa à maquete e desta à pintura final, esta inexplicavelmente desaparecida. Será por força, a maquete a cores que nos explicitará as implicações ideológicas e pictóricas inerentes.

⁵⁷³ Sousa, José Ernesto de. *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*. Lisboa: Artis, 1965.

⁵⁷⁴ Pomar, Júlio. “Na inauguração de uma exposição de pintura moderna”. *Vértice*. n.º 12 a 16, fascículo 3, Maio de 1945, p.64.

⁵⁷⁵ Idem, *Ibidem*.

⁵⁷⁶ Cunhal, Álvaro. *O Diabo*. 1939.

⁵⁷⁷ Oom, Pedro. “Nota sobre o neo-realismo nas Artes Plásticas em Portugal”. *A Tarde*. n.º 12, 28 de Maio de 1945, p. 3.

⁵⁷⁸ Ver ficha de obra n.º N1_f8, parte II da Tese.

⁵⁷⁹ Luque, Antonio; Centro Cultural de Belém. *Muralistas mexicanos : os grandes mestres : Orozco, Rivera e Siqueiros*. Lisboa: Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1995.

O tríptico é constituído por um painel central de formato quadrado e dois painéis laterais rectangulares (ver Figura 19 – Maqueta do tríptico em “Homenagem a Orozco”. Guache s/ cartão. 48 x 24 cm. s/data (c.1944).

No primeiro, preenchendo a sua maior porção, sobreleva-se a figura de uma mãe amamentando o filho; dobrando-se, um braço envolve o pequeno ser, enquanto a mão agarra o peito que o aleita. Sob estes, uma figura caída por terra aponta os braços ao alto, aludindo à salvação, estendendo-se ao painel direito e em cuja parte superior aparece representado o escorço de um cavalo erguendo-se em pinote.

No painel lateral esquerdo denotam-se duas figuras trespassando ao painel central: um ser alado imobiliza um fio-de-prumo, sobrepondo-se às costas vergadas de uma mulher — quão desesperada leva as mãos escondendo a face.



Figura 19 – Maqueta do tríptico em “Homenagem a Orozco”. Guache s/ cartão. 48 x 24 cm. s/data (c.1944).

De que fala afinal este quadro? Temos a maternidade, início de uma vida, passível de uma miríade de interpretações, porventura simbolizando a fertilidade ou a esperança; figuras desgraçadas que indicam nitidamente a ideia de flagelo; no cavalo há possibilidades eloquentes, a da mítica força, o elo na batalha, não esquecendo a sua constância na obra de Picasso e figura central de «Guernica» (1937) ou neste caso fazendo lembrar o centauro de David Siqueiros, no seu mural «Cuauhtémoc contra o

mito»⁵⁸⁰. Por último, a figura alada poderia anunciar o anjo do episódio do Génesis⁵⁸¹ que no desenho preliminar a lápis⁵⁸² segurava um punhal mas que na maquete final se evidencia o fio-de-prumo. O fio-de-prumo tinha já sido tema de um quadro do mesmo ano⁵⁸³. Que poderá significar este instrumento que determina a verticalidade, um dos mais antigos instrumentos de construção e que se continuam a usar. É certo que apontam sempre para o centro da terra, que nos indicam o limiar no que diz respeito à gravidade de um ponto no espaço; será o sentido de rectidão e de verdade?

Pensamos poder haver razões que indiciam neste quadro um sentimento anti-guerra e a esperança de uma vida nova e justiça humana. Acrescente-se todo o ambiente formal e plástico que se encontra em «Guernica», onde as formas geométricas que o cubismo redefiniu, partindo de imagens literais da realidade, são resultado duma forte estilização.

O cromatismo de uma paleta de guaches varia desde momentos altos de vermelho, ao siena terra natural, castanhos, cinzas azulados, azul Prússia e recortes a branco em fundo preto. Estas cores seriam indicativas para a pintura final, mas observa-se uma predominância de tons acinzentados com contrastes marcados.

No tríptico encontramos uma multiplicidade de novas leituras propostas pelo autor, que, contudo, só serão perceptíveis através do manuseamento da obra. Estas possibilidades são dadas pela rotação dos painéis laterais a 180°, verificando-se uma surpreendente continuidade de linhas e de formas em toda a obra. Mas, novamente ao procedermos à inversão dos painéis de um lado ao outro, o da esquerda para a direita e vice-versa, a mesma correspondência será mantida. Temos, portanto, uma tripla alternância e três leituras distintas, o que nos leva a olhar a obra como um jogo insinuatamente secreto, de descobertas.

Num outro aspecto escondido do tríptico, reencontramos o seu traçado regulador; tal como em «Guernica», uma divisão a meio, sendo cada metade cortada em diagonais para formar um triângulo, onde a articulação da relação luz/sombra e

⁵⁸⁰ Este mural foi executado depois do exílio de Siqueiros em 1944 na casa de sua sogra e posteriormente desmontado e reconstituído em Tlatelolco.

⁵⁸¹ O episódio de Jacob e o anjo vem narrado no livro do Génesis. O anjo, sendo um enviado de Deus, é derrotado por Jacob. Vários pintores trataram este tema: Rembrandt, Claude Lorrain, Gustave Moreau, Gustave Doré, Eugène Delacroix e Paul Gauguin.

⁵⁸² Ver ficha de obra n.º N1_f6, parte II da Tese.

⁵⁸³ Ver ficha de obra n.º N1_e6, parte II da Tese.

cheios/vazios, remete-nos para a imagem cubista de elementos sobrepostos, o que potenciado com algumas transparências, texturas e fragmentações das próprias figuras, sugere a ideia de desordem, aumentando assim a força da imagem. Esta aparente desordem entre acções e figuras revelar-se-á contudo bem planeada, situando-nos nas linhas de força subjacentes desde a diagonal completa que será detectável na maqueta final, a outras menos evidentes que aqui realçamos.

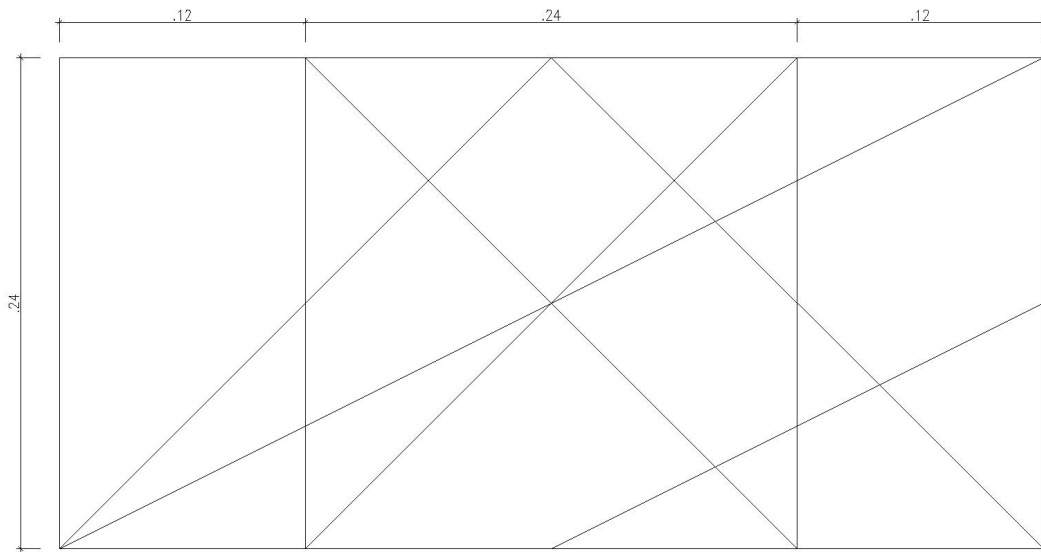


Figura 20 – Traçado do tríptico em “Homenagem a Orozco”.

Mas, se Guernica manifestava as atrocidades da Guerra Civil Espanhola (1936-9), o tríptico revelará a luta ideológica entre oprimidos e opressores, tema a que Orozco dedicará toda a sua vida, não sendo por isso de estranhar que quando pedimos um título para este quadro, Victor Palla o tenha homenageado a Orozco. Antevê-se o carácter humanista marxista de Victor Palla pela sua vontade representativa e consciente do ser humano que analisa, mede e procria. Num artigo intitulado “À volta da arte calma”, Victor Palla reconhecendo a crise em que se encontrava a arte, defenderá que esta não pode ser calma, reflectindo sempre o enquadramento ideológico ou sistema em que se insere:

(...) exactamente como os elementos do quadro se submetem a um traçado, consciente ou instintivo, que lhe dá consistência, assim o indivíduo apreende o que o rodeia através de como que um traçado selectivo; é esse traçado que determina o que cabe ou não cabe no

conjunto, é o sistema social em que ele vive. Os defeitos do sistema espelhar-se-ão na obra, como na pedra os erros do canteiro descuidado⁵⁸⁴.

Será importante mencionar que Júlio Pomar e Victor Palla partilharão um *atelier* por volta de 1945, onde Pomar pintará, também, como ele próprio nos afirmou:

(...) uma espécie de Guernica a preto e branco, um desenho a carvão imenso que deve ter desaparecido, ou não foi acabado, ou deitei fora na altura; na altura em que ele [Victor Palla] pintava, na altura em que ele era um dos companheiros dentro do princípio de afirmação neo-realista.⁵⁸⁵

Victor Palla não deixou nenhuma explicação acerca do seu tríptico, mas num texto de 1945 intitulado “Guernica ou o problema da legibilidade”, esclarecerá que o factor interpretativo da realidade se revelará na obra plástica ou literária pela sua natural organização e depuração, através da obtenção de novas significações do mundo das aparências. Considerará por isso «Guernica» como uma obra *clara na sua linguagem plástica* e de fácil leitura, uma vez que as formas são dadas por um desenho expressivo, distinguindo assim o desenho como factor claro de leitura da obra, independentemente da função da cor ou mancha, que não deverá influir na natureza do primeiro. Por isso, nesta altura Victor Palla resume, *o desenho descreve, a cor evoca e sugere*⁵⁸⁶. Este conceito encontra brevemente a ideia Albertiana do desenho pela circunscrição das formas e limitação dos contornos, não visando obrigatoriamente a distinção entre desenho e pintura. Referirá a propósito dos desenhos de Manuel Filipe que um desenho poderá, apesar de preto e branco, considerar-se pintura pela constituição duma disciplina pictórica. Mas elucida-nos novamente sobre a diferença entre ambos:

⁵⁸⁴ Palla, Victor. “À volta da arte calma”. *A Tarde*; n.º 13, 1 de Setembro de 1945, p. 4.

⁵⁸⁵ Júlio Pomar em entrevista ao autor da Tese, 25 de Abril de 2008 no Museu do Neo-Realismo.

⁵⁸⁶ Palla, Victor. “Guernica ou o problema da legibilidade”. *A Tarde*; n.º 4, 30 de Julho de 1945 pp. 3-6.

(...) Há certos temas que realizados em desenho não passam de ilustração (...), mas que em pintura são nobilitados, e adquirem largueza humana e aquela comunicabilidade mais total – digamos: mais física – que é talvez a principal das qualidades que a pintura sobrepõe ao desenho.⁵⁸⁷

Ciente destas diferenças, Victor Palla usará a figura central da mãe amamentando a criança para a capa de *Miguel de Unamuno*, na colecção «Antologia do Conto Moderno» da Atlântida Editora (1946). A existência de desenhos de esboço comuns ajuda-nos a detectar como a especificação e redefinição da forma vêm traduzidas em duas expressões artísticas tão diferentes e em dois suportes distintos: um desenho de cariz cubista no tríptico a óleo e um desenho realista na capa de *Miguel de Unamuno*. No primeiro estudo para esta capa, o uso de elementos plásticos é designado por uma relação mimética e representativa à procura da forma, enquanto o segundo, desenhado a partir do primeiro, estiliza a figura, dispondo-a em ângulo e formatando-a num quadrado⁵⁸⁸.

Já aqui foi referido que Rui Feijó será o responsável pela inclusão de Victor Palla no mundo das editoras e das capas. A sua camaradagem e amizade, atestada pela correspondência trocada, levaram a que, em 1944, Victor Palla pintasse o seu retrato⁵⁸⁹. É uma imagem que chega a ser intimista; a figura serena, sentada em torno de uma série de objectos, constrói uma gramática própria, simultaneamente lembrando um ambiente surrealista. Estes elementos presentes no quadro são referentes a uma simbologia própria das vivências de Palla e Feijó fora do quartel, dado que partilhavam a mesma casa, e o tempo livre era destinado ao entretenimento: do jogo de dados ou xadrez, ao desenho, à leitura e à tradução de autores. A talhada de melancia destaca-se pelo perfil anguloso que, segundo Rui Feijó, aparece aqui como alusão a todo o tipo de fruta de que se alimentavam, uma vez que as refeições no quartel eram tão fracas que chegou a haver casos de escorbuto. Tema tratado por artistas como Picasso ou Matisse, a melancia simboliza uma busca de frescura e uma

⁵⁸⁷ Palla, Victor. *Manuel Filipe expõe nos Fenianos. A Tarde*; n.º 1, 9 de Julho de 1945 pp. 3 e 6.

⁵⁸⁸ Ver ficha de obra n.º N1_f1 a n.º N1_f3, parte II da Tese.

⁵⁸⁹ Ver ficha de obra n.º N1_c16, parte II da Tese.

certa cultura ligada ao ar livre. Depois, temos uma etiqueta com a inscrição “ARKE”⁵⁹⁰, recuando aos arquétipos platónicos, significando princípio ou fundamento, simbolizando também a vontade de procura dos valores fundamentais. A busca deste valor ocorre em plena altura de guerra mundial. Não menos importante, temos a alusão política ao título do livro *Days of Wrath*⁵⁹¹, tradução à época do livro *L'Espoir*⁵⁹² de André Malraux, onde este fazendo uma reflexão sobre o problema da condição humana, promoverá o apoio aos republicanos espanhóis na guerra contra as forças de Franco. Estes elementos conferem à pintura final uma reflexão sobre o desenvolvimento antagónico da condição da sociedade, entre guerra e esperança, com consciência de que pela arte e conhecimento existe uma acção e um papel a desempenhar. O desenho é o prenúncio desta vontade de conferir formas e ideias, revalidando-se a ele próprio em sucessivas fases de execução, de transferência e de aferição. Este quadro oferece-nos uma dimensão mais surrealista, está nele subjacente algo de interpretativo em termos psicológicos, até de intimidade acerca de Rui Feijó, conforme é referido pelo próprio:

Nunca vi desenhar como o Victor, que pegava no lápis, no pincel ou no que fosse e fazia um risco e estava certo, fazia outro, ligava e estavam no sítio. Tinha um traço completamente certo, ele riscava onde queria, como queria, e naquela profundidade tal e qual. Para desenhar as letras colocava a primeira e última, depois a letra do meio, depois a do meio do meio, assim sucessivamente.⁵⁹³

Temos o testemunho de Rui Feijó que observará Victor Palla a desenhar e temos também os desenhos preparatórios para o seu retrato. Na obtenção da

⁵⁹⁰ O princípio da construção em arquitectura.

⁵⁹¹ Hoje em dia existem várias traduções do título para inglês, *Hope*, *Man's hope* ou *Days of Hope*. Em português vem traduzido com o título *Esperança* ou *Dias de Ira*.

⁵⁹² Editado em 1937 enquanto decorria a Guerra Civil Espanhola e um mês antes do bombardeamento de Guernica. Em 1939 Malraux realiza um filme que começou por se chamar *A Serra de Teruel*, só mais tarde *Espoir* é a adaptação da terceira parte do seu livro. Este filme «foi mostrado ao governo republicano espanhol no exílio, que o aprovou. Mas a 2ª guerra rebenta em França e o filme tem de obter uma autorização da censura para passar nos cinemas. A censura francesa recusa. As tropas alemãs destroem todas as cópias que existem. Uma só cópia (lavande), positiva, será encontrada numa caixa de uma outra produção de Molinier (*Drôle de Drame*) e servirá, no estado em que está, para tirar todas as outras cópias. Rodado em 1939, o filme foi proibido pela censura durante a guerra e só foi mostrado ao público em 1945, depois da libertação ...» *Espoir*, folha de sala, Casa da Achada, ciclo realizadores de uma só longa-metragem, 4ª sessão. 25 de Outubro de 2010.

⁵⁹³ Depoimento de Rui Feijó ao autor da Tese, 9 de Setembro de 2006.

verosimilhança são desenhos que investigam de forma sintética a fisionomia e respectivas proporções, com uma sensibilidade que interpreta de acordo com o seu gosto, mas também com aspectos ideológicos, como vimos.

No mesmo ano em que Júlio Pomar pinta «O Gadanheiro»⁵⁹⁴, Victor Palla pinta «Sina»⁵⁹⁵, um óleo, que se torna difícil de inserir rigorosamente nos movimentos existentes da época. Examinemos:

Uma proeminente figura feminina destaca-se sobre um fundo urbano, com pequenos pássaros estilizados e que parecem anunciar uma vontade de voar. Os meninos sentados jogam com ar entretido, o que poderá funcionar como o surgir de uma figuração simbólica — promessa de vida nova. Se nos lembrarmos do sentido da «anunciação messiânica dum Mundo Novo», patenteada pelos poetas do Novo Cancioneiro, com Mário Dionísio, Álvaro Feijó ou Sidónio Muralha, o tom deste quadro tornar-se-á mais inteligível. Ele remete para uma ideia de pintura que parece ir além do que se fazia. Não é mais o desespero do «Almoço do Trolha»⁵⁹⁶ ou de «Apertado pela fome»⁵⁹⁷. Presumivelmente, existe em «Sina» uma metáfora anunciadora da própria vida tornada poética — Mário Dionísio na sua *Arte Poética* faz uma exaltação da poesia não só ligada à vida, às coisas simples e belas do quotidiano presente, muitas vezes citadino, mas também ligada a uma atmosfera de fé no devir.

O prenúncio de um dinamismo optimista e grande fervor artístico parecem indubitáveis neste quadro, cujo cromatismo, relação espacial e entre-cruzamentos das figuras pouco ou nada têm do neo-realismo que se conhece. Victor Palla ofereceu «Sina» a Pomar em troca de «Cena de Cais»⁵⁹⁸, um quadro acentuadamente neo-realista.

Igualmente de 1945 encontraremos o «Retrato de Zulcides»⁵⁹⁹, podendo-se observar de igual modo a sequência de desenhos motivadores até chegar à obra final.

⁵⁹⁴ Obra de consciência social datada de 1945.

⁵⁹⁵ Vd. ficha de obra n.º N1_c21, parte II da Tese. Óleo sobre tela, 70x100cm. 1945. Quadro oferecido ou trocado com Júlio Pomar.

⁵⁹⁶ O *Almoço do Trolha* de Júlio Pomar, 1947, é considerado o marco fundador do neo-realismo na pintura portuguesa.

⁵⁹⁷ Quadro de Marcelino Vespeira de 1945, inspirado no *Eco do Pranto* (1937) de David Siqueiros.

⁵⁹⁸ Quadro de Júlio Pomar de 1943, reproduzido no catálogo de Leilão de Leiria e Nascimento, 1994 e catálogo *Júlio Pomar: catálogo «raisonné»*. Paris: Éd. de la Différence, 2004.

⁵⁹⁹ Ver ficha de obra n.º N1_d1 a n.º N1_d6, parte II da Tese.

A partir de um desenho a grafite sobre papel, estágio próximo do desenho de observação, não o podendo afirmar com segurança, parece-nos um esboço com alguma frescura e espontaneidade, ao contrário do esboço que se segue, em papel vegetal no qual apenas as linhas de contorno são repassadas, tratando de passar a limpo, redefinindo e alterando.

Será desta vez a colocação de uma malha em losango que irá “regular” na pintura final a incidência tonal, correspondendo a espaço de penumbra/espaço iluminado e consequentemente às ocorrências cromáticas. Herança de movimentos formais anteriores, lembrando alguns quadros de Georges Bracque⁶⁰⁰, este quadro incluirá a representação de objectos de uma natureza morta (candeeiro, garrafa, livro, mesa) apresentando planos esquemáticos, sobrepondo-os com relativa transparência, dando por fim à obra um carácter mais sintético.

Ambos os quadros, «Sina» e «Retrato de Zulcides», depois de expostos em 1945 na IX Exposição de Arte Moderna do SNI, no Porto, virão a Lisboa para serem integrados na exposição dos «Independentes» que se realizará no IST a par de uma conferência dada por Pomar e Palla, onde este irá revelar o carácter da exposição:

Poderá ser notada a não-unidade desta exposição: nem formal nem de intenções. Evidentemente: teria sido possível organizar uma exposição mais homogénea, mas dum grupo muito mais restrito. Expediente fácil, mas até certo ponto mentiroso. Pois não é mais verdadeiro confessar franca, cabalmente, que ainda não há uma comum consciência de problemas?⁶⁰¹.

Esta não-unidade será porventura, caracterizadora das exposições dos «Independentes» mas já não o será nas «Exposições Gerais de Artes Plásticas» que se iniciarão no ano seguinte. E, enquanto Palla parafraseando Herbert Read apelará á vitalidade do grupo⁶⁰², Pomar citando Ozenfant e Lurçat fará uma crítica ao academismo naturalista, consubstanciando a sua posição, dizendo que o pintor não se

⁶⁰⁰ Cf. Fumet, Stanislas. *Bracque*. Couleurs des Maitres. Paris: Les Editions Braun & C., 1946.

⁶⁰¹ Palla, Victor. “Na Inauguração duma exposição de pintura moderna”. *Vértice*. n.º 12 a 16, Maio de 1945, p. 56-60.

⁶⁰² Palla, Victor “À Volta da Arte Calma” *A Tarde*. n.º 13, 1 de Setembro de 1945, p. 4.

poderá alhear da realidade, *o que não quer dizer que a imite*⁶⁰³. Victor Palla comunga da mesma linha que Pomar, colocando a questão do seguinte modo:

(...) arte sincera em relação ao sistema social defeituoso, e por isso defeituosa; ou uma arte que procure oficialmente esconder-lhe os defeitos, produzindo assim a tal condição de separação ou isolamento; nenhuma delas é legítima. Separá-la praticamente do sistema é que é impossível⁶⁰⁴.

O invocar de verdade será também proferido por Gino Severini quando falava do apelo da humanidade que o artista será capaz de ouvir e ao mesmo tempo de responder, pela sua forma particular, servindo os interesses do povo⁶⁰⁵. Em ambos os conferencistas do IST transparece a vontade e as atitudes que irão caracterizar o neo-realismo, cabendo, porém, a Joaquim Namorado referir-se à exposição de Manuel Filipe, para afirmar ser:

(...) até agora a mais forte afirmação em favor da renovação de que a arte moderna portuguesa estava a necessitar e cujos primeiros sintomas começaram a tornar-se notórios⁶⁰⁶.

A passagem de Portinari por Lisboa em 1946⁶⁰⁷ irá consubstanciar o caminho já iniciado de renovação do espírito dos pintores. Ela vem coincidir com a 1.^a Exposição Geral de Artes Plásticas, cuja afirmação de artistas realistas e notadamente antifascistas, legitimará em definitivo a afirmação neo-realista nas artes visuais, sobretudo a partir da segunda EGAP. E, em concomitância com a teorização sistemática do neo-realismo nas artes plásticas em *A Paleta e o Mundo* de Mário Dionísio, obra assente numa ideologia antiformalista, focando as relações entre a arte

⁶⁰³ Pomar, Júlio. “Caminho da Pintura”. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, n.º 12 a 16, Maio de 1945, p. 60-65.

⁶⁰⁴ Palla, Victor “À Volta da Arte Calma” *A Tarde*. n.º 13, 1 de Setembro de 1945, p. 4.

⁶⁰⁵ Severini, Gino. *The Artist and Society*. Londres: Harvill Press, 1946, p.75.

⁶⁰⁶ Namorado, Joaquim. “Exposição de Manuel Filipe”. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, n.º 12 a 16, Maio de 1945, p. 65-66.

⁶⁰⁷ Mário Dionísio e Joaquim Namorado irão acompanhar Portinari e sua família nos seus dias em Lisboa. Alves Redol, Ferreira de Castro e Reynaldo dos Santos também o conheceram e mantiveram contactos. Dionísio com o seu fascínio por Portinari irá publicar um livro sobre ele, *Portinari*, Edições Artis, 1963.

e a vida. Segundo este autor, o artista não imitará a natureza, mas conscientemente transformará os seus modos de operar. Como consequência, obtemos uma arte universalizante, sem receituário estético, partindo da compreensão da realidade através da sua «transformação» dialéctica. Assiste-se a uma renovação da linguagem pictórica, que depois de 1946 compreende um novo realismo; uma postura segura e firme surge na pintura e no desenho com mais vigor, proveniente do povo para o povo, mas atenta a variadas expressões, livre e disponível à realidade. Neste movimento será o caso do “Retrato de José Cardoso Pires” pintado por Victor Palla em 1951, que passaremos a analisar.



Figura 21 – Retrato de José Cardoso Pires. Óleo sobre tela, 60 x 87 cm, 1951.

Este retrato oferece um ambiente em redor do escritor que nomearemos por espaço afectivo, implicando a sua caracterização. É patente a construção dentro de uma lógica espacialmente desenvolvida, na interacção do modelo com o cenário, servindo-se deste e de um conjunto de adereços como a mesa, o banco, o despertador, a fonte de luz ou o cigarro, que são os elementos significantes para a construção da mensagem, favorecendo um significado fortemente plástico. Reconhece-se que o conceito de espaço perspectivado de Masaccio⁶⁰⁸ deixa de ter importância, vem mesmo a ser desconstruído para adquirir um conceito de espaço sentimental, onde diferentes unidades e materiais são postas lado a lado à semelhança de uma

⁶⁰⁸ Masaccio (1401-1428) fez pela primeira vez, a aplicação científica da perspectiva e trabalhou o foco de luz de maneira a criar a sensação da tridimensionalidade, tendo influenciado toda a pintura da Renascença.

visualidade cubista, lugar íntimo do escritor, papéis amarrotados, cigarros, bancos caídos, pés descalços. O tratamento do espaço numa representação não rigorosa leva-nos a encontrar unidades que se equivalem — veja-se o posicionamento central do banco no fundo da sala fortemente iluminado. Encontramos a unidade estrutural na preponderância de arestas vivas e triângulos, que se articulam num jogo compositivo entre cheios e vazios, entre luz e sombra, que irá dominar a composição com o modelo implícito neste jogo⁶⁰⁹. O escritor parece absorto na sua reflexão, segurando o queixo de pensador, debruçado sobre a mesa e, com preeminência, a outra mão demora, pronta para agir. Igualmente, os pés dominam a parte inferior do quadro, grandemente caracterizados tal como as mãos que nos remetem para Portinari e a sua representação de grandes pés. O quadro de Victor Palla parece à primeira vista uma imagem marcadamente neo-realista⁶¹⁰ na caracterização e na representação da figura, no entanto, esta ideia é afastada se pensarmos que a composição segue uma geometria análoga ao “Retrato de Zulcides”, em que subjaz uma malha geométrica de composição que irá diferenciar planos de luz e sombra. Somos levados para um espaço pictórico, modelado pela própria sobreposição de camadas e material, onde a luz é o *médium* que possibilita uma finalidade estética. O escritor representado aparece agora desconstruído, deixando de haver a necessidade para uma representação do todo. Este quadro aproxima-se de uma visualidade de expressionismo cubista, não deixando de ser realista. Por outro lado, deixa de ser neo-realista no sentido de um enfileiramento literário, não existe uma condição social a denunciar, a menos que seja a do próprio escritor, que seguia uma linha literária próxima de americanos como Hemingway.

Em resumo, poder-se-á confirmar que a fundamentação plástica do neo-realismo na obra de Victor Palla assenta em vértices diferenciados; por um lado, a influência de Guernica e da Guerra Civil de Espanha fazem aparecer novos valores de liberdade; noutro vértice, temos os muralistas mexicanos que conquistam um lugar simultaneamente social, plástico e político; no último vértice assistimos ao despontar de uma vontade de renovação e transformação através da interpretação plástica, influenciada pelas vanguardas com novos propósitos.

⁶⁰⁹ Cf. Retrato de Cardoso Pires integrado na edição especial de *Histórias de Amor*. Vd. ficha de obra n.º N2A_h12, parte II da Tese.

⁶¹⁰ Este quadro vem reproduzido em *A Pintura Portuguesa Neo-Realista* de José Ernesto de Sousa.

Constatamos que na pintura de Victor Palla deste período existe um reconhecimento da problematização do seu papel enquanto artista — absorvendo ao mesmo tempo diversas influências que transmitirá o seu carácter individual proveniente de um desejo de forma e de um desejo de inscrição social e política. O seu contributo é apesar de tudo aberto e inspirador de uma nova e iminente visualidade da época, cuja expressão maior será revelada nas capas dos livros.

2.4.2 As capas como solução visual

Seriam «as capas que chamariam a atenção do público para um outro tipo de literatura contemporânea, através de mensagens gráficas que permanecem como padrões da arte portuguesa do tempo»⁶¹¹.

Pela primeira vez, no século XX em Portugal, a arte ligada à literatura, formar-se-á num contexto próprio e específico. Apesar da preocupação inerente a muitas das representações directas de denúncia social (com algumas afinidades sobretudo de outros realismos, mexicano, ou americano), notámos que o neo-realismo é espaço aberto, de carácter universalizante. Júlio Pomar revela-nos:

O que me parece importante no chamado movimento neo-realista é o apetite de transformação – mais do que a representação da classe trabalhadora – essa transformação é o motor, claro que na ideologia marxista⁶¹².

Sucedará, no comprometimento dos artistas por uma arte social, acumulando considerações teóricas e demonstrações pictóricas que a já referida página de “Arte” do jornal *A Tarde* terá um papel de relevo. O mostrar as imagens de que se fala, com reproduções a partir de outras publicações não portuguesas, de artistas como Portinari, Orozco, Siqueiros, Rivera, Zilzer, ou de Picasso, Van Gogh, Juan Gris, Thomas Hart Benton, Mitchell Siporin, Jack Levine, atestará vários sentidos plásticos pertencentes

⁶¹¹ Silva. António Sena da. *Victor Palla*. Catálogo de exposição, Galeria “Prisma 73”, Lisboa, 1974.

⁶¹² Júlio Pomar em entrevista ao autor da Tese, 25 de Abril de 2008 no Museu do Neo-Realismo.

a uma mesma esfera estética e afectiva do grupo dos jovens «Independentes», como vimos. Nessa consonância encontraremos em *A Tarde* reproduções de desenhos de Júlio, Nadir Afonso, Victor Palla, Júlio Pomar, Manuel Filipe, Marcelino Vespeira, Fernando Lanhas e Júlio Resende. Com maior ou menor extremismo, a condição neo-realista não será indiferente ao grupo, não importando como diz Fernando Alvarenga, os «conteúdos» representativos mas a «*forma*» com que irrompem os sentidos através dos quais uma obra de arte se fixa no espaço e no tempo⁶¹³. Esta página constituirá um novo fôlego para dar corpo plástico ao movimento colectivo em causa, será o manifesto do artista enquanto trabalhador, não obstante as suas variantes linguísticas. Na maior parte destes intervenientes o discurso desloca-se relativamente a uma nova condição do artista enquanto pintor, mas M. Azeredo chamará a atenção para a difusão desta arte junto do público através de outros meios designadamente: livros, revistas, jornais e desenhos animados, com a ambição de, *por técnicas modernas de levar a corrente caudalosa a toda a parte, fertilizar os cérebros, mover as inteligências, despertar energias*.⁶¹⁴ Victor Palla, ao citar Siporin, irá comparar o espaço de ilustração literária com o espaço pictórico, enquanto reinterpretações da condição social da arte:

Não é por acaso que certos quadros de Grant Wood poderiam servir de ilustrações para Sherwood Anderson; nem acidentalmente que uma capa de uma edição de *As vinhas da Ira* foi reprodução de um Benton; nem fútil a comparação do Curry dos negros do Sul a Caldwell. Já ao convidar Portinari, Rivera, Orozco, a América parecia lembrar-se que Siqueiros ilustrou Malraux, e olhar com mais seriedade este ofício de pintar.⁶¹⁵

Esta comparação colocará os principais dinamizadores do movimento regionalista norte-americano e influenciados pelos muralistas mexicanos: Grant Wood, Thomas Hart Benton e John Stewart Curry, no mesmo patamar ideológico que alguns dos escritores americanos da mesma geração: Sherwood Anderson, John

⁶¹³ Fernando Alvarenga. *Ibidem*. p. 127.

⁶¹⁴ Azeredo, M. “Um Mistério para os Pintores Portugueses: Os Desenhos Animados”. *A Tarde*, n.º 7, 21 de Julho de 1945, p. 3 e 6.

⁶¹⁵ Palla, Victor. “A propósito de Mitchell Siporin”. *A Tarde*, n.º 7, 21 de Julho de 1945, p. 3.

Steinbeck e Erskine Caldwell, onde o retrato da injustiça social e da pobreza na altura da grande depressão, se manifestam como que emparelhados num sentido crítico e atento à realidade.

Será exactamente nesta confluência, entre ilustração e obra literária, que chegaremos à tentativa de um reconhecimento de um movimento pictural ilustrativo em Portugal. E, se tal movimento tinha sido impossível no mural, expressão máxima desta linguagem, será na pintura que se consolidará, aspecto já amplamente historicizado, deixando por estudar, a gravura e as ilustrações das obras literárias neo-realistas. Será nestas últimas que obrigatoriamente nos deveremos deter, por força do nosso estudo, a ilustração neste domínio merecerá papel de destaque, principalmente na capa dos livros.

Comecemos justamente pelo *Novo Cancioneiro*, primeira publicação poética de cariz neo-realista que terá tentado por via de uma coesão de grupo, dar voz a uma série de problemas sociais e políticos. A partir de 1941 e até 1944 serão publicados os dez volumes, entre os quais registamos as capas de Manuel Ribeiro de Pavia, Augusto dos Santos Abranches, Huertas Lobo, Victor Palla e ilustrações de Somar, Nita Queiroz e Ares. Fernando Namora mostra-se como ilustrador no volume de Carlos de Oliveira intitulado *Turismo*, aliás já se havia estreado como desenhador da capa para o seu primeiro livro *Relevos* (1938), uma vez que não teria encontrado ninguém para o fazer.⁶¹⁶ Victor Palla fará um desenho a pedido de Francisco José Tenreiro⁶¹⁷ para o seu livro *Ilha de Nome Santo*, datado de 1942, sendo o nono volume do *Novo Cancioneiro*. Victor Palla relata-nos:

Comecei o curso em Lisboa. Estava eu no 2.º ano, o Francisco Tenreiro, que ia publicar um livro de poemas em Coimbra, pediu-me que lhe desenhasse um boneco para a capa. O boneco lá seguiu, e mal eu sabia que uma coisa tão simples ia condicionar o curso da minha vida⁶¹⁸.

⁶¹⁶ Entrevista a Victor Palla por Maria Leonor Nunes em Jornal de Letras, 17 de Novembro de 1992.

⁶¹⁷ Francisco José Tenreiro (1921-1963) poeta são-tomense. É de acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes na *História da Literatura Portuguesa*, o primeiro poeta conhecedor dos valores e problemas africanos. Realiza trabalhos de sociologia e geografia africanas e também ensaios e crítica. Toda a sua obra revela a preocupação no tratamento igualitário das pessoas de todas as cores e suas tradições.

⁶¹⁸ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.44.

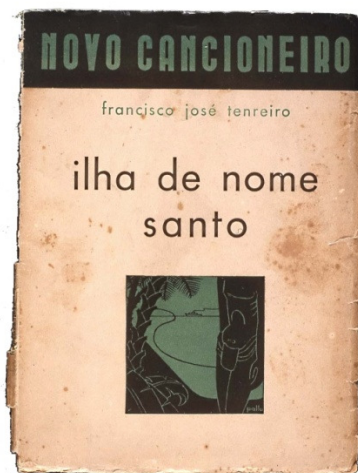


Figura 22 – Capa de *Ilha de Nome Santo*, 1942. O desenho de Victor Palla insere-se numa mancha gráfica comum aos dez volumes do *Novo Cancioneiro*.



Figura 23 – Desenho de Victor Palla para a capa de *Ilha de Nome Santo*.

O desenho de Victor Palla é revelador, com apenas três elementos, de um ambiente absorto: a palmeira dá-nos a ideia do trópico, um clima quente, a figura humana não aparecendo no seu todo revela-nos através do vestuário que se trata de um indígena, presumivelmente um negro; o navio junto à linha do horizonte dá-nos a noção de tempo e de distância. Distância como referência do homem colonizador sobre um cenário do homem desprovido de técnica. Este desenho *tão simples* é efectivamente muito penetrante na sua mensagem, podendo conduzir-nos a uma leitura de quase denúncia da condição dos negros com a introdução não evidente do navio ao fundo, indo ao encontro de alguns textos de Francisco José Tenreiro, mas, deixando espaço também para respirar um ambiente quase poético, onde a simplicidade de uma linha que define a costa, a palmeira e o homem de braços caídos parecem viver de forma inseparável. Estes elementos são definidos com a mesma cor, mais escura o que está mais perto, podendo anunciar ambigualmente uma sombra sobre o corpo, ou a negritude não completamente declarada. Note-se que é com *Ilha de Nome Santo* que em 1942 se abre um campo de discussão sobre a questão da chamada negritude. Os diferentes volumes de o *Novo Cancioneiro* atestavam a abertura e definição abrangente do enunciado neo-realista português. Victor Palla diz-nos contudo, o contrário:

(...) O “Novo Cancioneiro”, e os “Novos Prosadores”, eram a expressão de um “Neo-Realismo” que surgia declaradamente movimento literário, com intenções e programas definidos. Hoje acho irónico recordar que poucas das minhas capas se podiam filiar na expressão estética desse movimento.⁶¹⁹

Victor Palla irá executar várias capas para a colecção “Novos Prosadores” da Coimbra Editora ilustrando os livros de Carlos de Oliveira, Joaquim Ferrer, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Tomaz Ribas e Fernando Morgado de Andrade. Ainda irá propor uma nova edição do *Novo Cancioneiro* que não será publicada, existindo maioritariamente desenhos com representações de trabalhadores rurais e operários.

De outra forma, o tom fortemente crítico virá plasmado na ilustração de Victor Palla para um artigo de Júlio Pomar onde este assumirá a condição do pintor e do artista em geral como sendo a *tradução da realidade em sínteses objectivas*⁶²⁰, isenta de camuflagens. Para Pomar, pintar a realidade não é imitá-la, mas transformá-la com significado, *uma arte enérgica não duvida do que afirma, tudo nela se torna evidente*⁶²¹. O desenho de Victor Palla ilustra o homem privado do contacto com os outros, encarcerado e num espaço isolado, figura acorrentada que se confina ao limite do espaço, o do próprio desenho. No esboço preliminar a grafite⁶²² para esta ilustração aparecerão lateralmente figuras a tinta desenhadas por Pomar tornando este artigo mais interessante, pois revelará o que Pomar também defende no texto, que a arte aponta para a constituição de um pensamento colectivo, na forma de sentir e pensar como forma de atingir o progresso. Victor Palla havia já combatido o individualismo a propósito da exposição de Manuel Filipe nos Fenianos⁶²³. Pomar e Palla comungam desta experiência através de algumas actividades comuns como vimos, desde a organização da própria página de “Arte” do jornal *A Tarde*, à partilha de um *atelier*, entre as actividades ligadas ao GEBAP.

⁶¹⁹ Palla, Victor. *Falando do Ofício*. Op. Cit, p.45.

⁶²⁰ Pomar, Júlio. “Nota Sobre a Arte Útil”. *A Tarde*, n.º 2, 16 de Junho 1945, p.3 e 6. Ver também ficha de obra n.º N1_i4, parte II da Tese.

⁶²¹ Idem, *Ibidem*.

⁶²² Ver ficha de obra n.º N1_i2, parte II da Tese. Este desenho vem publicado em *Ilustração e Literatura neo-realista*, ed. Museu do neo-realismo, Vila Franca de Xira, 2008, p. 175.

⁶²³ Palla, Victor. “Manuel Filipe expõe nos Fenianos”. *A Tarde*; n.º 1, 9 de Julho de 1945 pp. 3 e 6.

Partindo deste desenho conjunto surge a primeira maqueta para a capa de *Incomodidade*, agora de cariz pictórico pela introdução de planos de cor e um sentido gráfico de composição com a inserção de tipografias hierarquizadas, permanecendo contudo o desenho como parte central da composição⁶²⁴. Elementos vários serão ainda introduzidos, tais como os signos verbais e as «caixas» destes; o desenho da corrente continuará o signo verbal «POESIA» assumindo o limite inferior do espaço de encarceramento e o limite lateral virá representado por uma série de blocos de pedra ou rectângulos vermelhos onde se recosta a figura. O título surgirá disposto obliquamente e com grande destaque sobre um fundo vermelho, criando no leitor uma autêntica instabilidade, fazendo coincidir os signos verbal e visual. Como resultado, notamos a integração total do desenho na extensão que o transforma num enunciado composicional de cariz gráfico, não se distinguindo onde o desenho acaba e a composição começa. A capa final de *Incomodidade* seguiu no entanto a inspiração de outro novo desenho, este da série de quatro intitulada *La Gloire, Quatre dessins inedits de Victor Palla*, de 1944⁶²⁵. Este conjunto de desenhos em linha clara, produzidos a tinta-da-china e aguada colorida, oferecerá uma dimensão onírica de alguma forma distanciada da dimensão realista ou neo-realista que nos habituámos a apreender. O desenho caligráfico da capa enunciando as quatro peças desenhadas anuncia por outro lado o sentido de uma obra acabada. Apesar deste facto, inesperadamente encontraremos um dos desenhos como motivo de nova transformação, adaptado agora para a capa final de *Incomodidade*⁶²⁶. Enquanto no desenho de *La Gloire* a alegada figura de Jacob segura uma faca, no desenho da capa, a mesma figura agarra um bastão dotando esta acção de uma fortíssima intensidade visual. Esta cena poderá metaforizar o paradigma da luta do ser humano com o seu destino, ou com algo que o supere. A capa final, redesenhada e dotada de valores cromáticos e tonais, tornar-se-á uma representação que se por um lado adquirirá tal força de acção violentíssima, assim como no poema de Namorado *Aviso à*

⁶²⁴ Ver ficha de obra n.º N1_i1, parte II da Tese. Este desenho vem publicado em *Ilustração e Literatura neo-realista*, ed. Museu do neo-realismo, Vila Franca de Xira, 2008, p. 175.

⁶²⁵ Ver ficha de obra n.º N1_h1 a n.º N1_h5, parte II da Tese. Série publicada em *Ilustração e Literatura neo-realista*, ed. Museu do neo-realismo, Vila Franca de Xira, 2008, p. 160.

⁶²⁶ Ver ficha de obra n.º N1_h7, parte II da Tese. Esta capa vem publicada em *Ilustração e Literatura neo-realista*, ed. Museu do neo-realismo, Vila Franca de Xira, 2008, p. 161.

*Navegação*⁶²⁷, por outro lado e paradoxalmente encontrará algo animador, o optimismo que caracterizará o *Manifesto à Tripulação*⁶²⁸ expresso neste livro.

Ao referir-se ainda a esta capa, Clara Rocha aponta como sendo a representação da análise de Eduardo Lourenço sobre a poesia de Namorado: *Luta entre S. Jorge e o Dragão pintada às avessas, representando a tradição presencista desviada para novos rumos e O anjo que jaz por terra é a antiga verdade objecto de redentora violência revolucionária*.⁶²⁹

Ao tender para a exaltação dessa força, o epigrama satírico de Namorado aproxima-nos com clareza de como o pensamento criativo consegue estabelecer uma relação metonímica entre o texto e a ilustração, alcançando um estimulante sentido pictórico/gráfico sobre o significado verbal. Não será indispensável a existência de uma paridade absoluta entre texto e ilustração, pois esta, não tem a função de representar a mensagem integral do livro. No entanto, a capa de *Incomodidade* será talvez das melhores expressões sobre a vontade de transpor a situação existente, com grande energia e até alguma coragem, demonstrando que a imagem nas capas determinará uma cultura visual que por sua vez acompanhará na literatura essa tendência crescente de discussão e reflexão da condição da sociedade em geral, sobretudo se nos lembrarmos de que esta vontade de expressão e euforia eram alimentadas pelo fim da guerra, altura em que artistas e escritores depositavam grandes esperanças em inverter a tendência de uma política ditatorial.

Outros exemplos poder-nos-ão ainda ajudar para sustentar esta ideia. No quadro abaixo representam-se perto de cem livros portugueses de teor neo-realista no período compreendido entre 1938 e 1953, distinguindo os ilustradores das capas através de diferentes cromatismos. Não se trata de quantificar a produção de capas de qualquer um dos intervenientes, dado existirem outras capas fora deste âmbito executados por estes ou ainda outros artistas. Verificamos em primeira análise que

⁶²⁷ Este poema vem publicado no *Novo Cancioneiro* (1941) e reeditado em *Incomodidade* (1945).

⁶²⁸ «[...] Mas nossos olhos de Esperança, nossos olhos confiantes, podem distinguir o porto!
Que não adormeçam os músculos dos nossos braços na modorra das calmarias! Que não afrouxe este espírito de guerra que nos trouxe!
E chegaremos.
Grandes escolhos?!... Grandes medos?!... Grandes tormentos?!...
Maior grandeza de sacrificio, maior força de nos excedermos, maior sangue frio na manobra!
E chegaremos [...]»

“Manifesto à Tripulação”. *Incomodidade*, Joaquim Namorado, 1945.

⁶²⁹ Rocha, Clara. *Revistas Literárias do Séc. XX em Portugal*. Lisboa: INCM, 1985, pp. 514-515.

deste universo, quase metade apresenta uma capa sem qualquer identidade visual, isto é, são capas tipográficas sem desenhos incluídos. Ainda assim, revela-se a tendência crescente de, a partir dos anos 40 aparecerem mais capas ilustradas, justificada provavelmente pelo aparecimento de um maior número de editoras⁶³⁰ aliadas a uma competitividade inerente a este facto e comprovando o valor publicitário da imagem associada ao produto.

	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953
Afonso Ribeiro	1			12		31	42		61	66						
Alves Redol		4		13	24	32		49	62			73		87		92
Armindo Rodrigues						33		50			68					93
Sidónio Muralha				14	25											
Mário Dionísio				15			43	51					80			
João José Cochofel			8	16				52					81			
Joaquim Namorado				17				53								
José Gomes Ferreira													82			
Carlos de Oliveira					26	34	44				69	74				94
Manuel da Fonseca			9	18	27	35										95
Fernando Namora	2		10	19		36		54	63			75	83			
Castro Soromenho	3	5		20		37		55				76				
Virgílio Ferreira						38	45		64			77				96
Políbio Gomes dos Santos						39	46									
Miguel Torga								56								
Mário braga							47				70					
António Ramos Almeida		6	11													
Soeiro Pereira Gomes				21									84			
Guedes de Amorim		7						57						88		97
Orlando Gonçalves											71	78	85			
Romeu Correia										67	72	79			90	98
Leão Penedo					28	40		58								
Faure da Rosa								59							91	
Manuel do Nascimento						41	48		65					89		
Joaquim Ferrer				22				60								
Sidónio Muralha				23	29								86			
Francisco José Tenreiro					30											

	Álvaro Cunhal
	Antero Ferreira
	António Charrua
	Cipriano Dourado
	Júlio Pomar
	Lima de Freitas
	Manuel Ribeiro de Pavia
	Maria Barreira
	Não Identificado
	Victor Palla

Tabela 14 – Relação entre autores de livros de teor neo-realista e autores de capas 1938-1953

Legenda da numeração: 1 .Ilusão da Morte; 2 .Relevos e Sete Partidas do Mundo; 3 .Nhari; 4. Gaibéus; 5. Noite de Angústia; 6. Sinfonia de Guerra; 7. Aldeia das Águias; 8. Búzio; 9. Rosa dos Ventos; 10. Mar de Sargaços; 11. A Arte e Vida; 12. Plano Inclinado; 13. Marés; 14. Beco; 15. Poemas; 16. Sol de Agosto; 17. Aviso à Navegação; 18. Planície; 19. Terra; 20. Homens sem caminho; 21. Esteiros; 22. Rampagodos; 23. Beco; 24. Avieiros; 25. Passagem de Nível; 26. Turismo; 27. Aldeia Nova; 28. Multidão; 29. Passagem de Nível; 30. Ilha de nome santo; 31. Aldeia Nova; 32. Fanga; 33. Voz Arremessada ao Caminho; 34. Casa na Duna; 35. Cerromaior; 36. Fogo na Noite Escura; 37. Rajadas e Outras Histórias; 38. O Caminho fica Longe; 39. As Três Pessoas; 40. Caminhada; 41. Eu Queria Viver; 42. Trampolim; 43. O Dia Cinzento; 44. Alcateia; 45. Onde tudo foi Morrendo; 46. Voz que Escuta; 47. Nevoeiro; 48. Mineiros; 49. Os Reineiros e Anúncio; 50. Em Cada Instante Cabe o Mundo; 51. As Solicitações e Emboscadas; 52. Descoberta; 53. Incomodidade; 54. Casa da Malta; 55. Calenga; 56. Novos Contos da Montanha; 57. Os barcos descem o rio; 58. Circo; 59. Fuga; 60. Ilha Doida; 61. Escada de Serviço; 62. Porto Manso; 63. Minas de San Francisco; 64. Vagão J; 65. O Aço Mudou de Têmpera; 66. Povo; 67. Sábado sem Sol; 68. Cantigas de Circunstância; 69. Colheita Perdida; 70. Serranos; 71. Tormenta; 72. Trapo Azul; 73. Horizonte cerrado; 74. Descida aos Infernos; 75. Retalhos da Vida de um Médico; 76. Terra Morta; 77. Mudança; 78. Aleluia; 79. Calamento; 80. O Riso Dissonante; 81. Os Dias Íntimos; 82.

⁶³⁰ Tal parece ter acontecido sobretudo durante os anos da guerra, pois o final da década verá um decréscimo na expansão do livro. Vd. Medeiros, Nuno. *Edição e Editores O Mundo do Livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010. p. 138 e 148.

O Mundo dos Outros; 83. A Noite e a Madrugada; 84. Refúgio Pedido; 85. Alucinação; 86. Companheira dos Homens; 87. Os Homens e as Sombras; 88. A máscara e o destino; 89. Roteiro da Província do Algarve; 90. Gandaia; 91. Retrato de Família; 92. Vindima de Sangue; 93. A vida perto de nós; 94. Uma Abelha na Chuva; 95. O Fogo e as Cinzas; 96. Manhã Submersa; 97. Casa de Judas; 98. Casaco de Fogo.

O que se pretende constatar é que o desenho, acompanhando a revelação literária neo-realista, traduzirá a sua expressão plástica pela mesma ordem de ideias. Se na pintura a imagem marcada e reconhecidamente como sendo neo-realista surge em 1944 e 1945, por outro lado, nos desenhos das capas para autores neo-realistas, esta expressão encontrará uma solução visual alguns anos antes. Álvaro Cunhal fará o desenho para *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes em 1941, já antes, em 1939 Antero Ferreira tinha desenhado a capa de *Gaibéus* e a partir de 1941 Manuel Ribeiro de Pavia incutirá o seu desenho esculpido em vários romances de Alves Redol, Manuel da Fonseca e Castro Soromenho. Temos por exemplo a capa para *Aldeia Nova*, (1942) de Manuel da Fonseca, pela Editorial Inquérito, ou a capa para *Retalhos da Vida de Um Médico* (1945) de Fernando Namora, pela Editora Portugal. Lembramos ainda o primeiro romance de Carlos de Oliveira, *Casa na Duna* (1943) com capa de Júlio Pomar e reeditado no ano seguinte com capa de Pavia.

A Victor Palla caberá ilustrar vários escritores. Para o *Novo Cancioneiro* ilustrou como vimos *Ilha de Nome Santo* de Francisco José Tenreiro e *Voz que Escuta* (1944) de Políbio Gomes dos Santos. Refiram-se ainda a capa para *Alcateia* (1944) de Carlos de Oliveira que será apreendido pela PIDE e igualmente o livro de poesias *Mãe Pobre* (1945) do mesmo autor, cuja apreensão deixará perdida a capa final, hoje visíveis apenas os estudos⁶³¹ — indicando o desespero de uma mãe ajoelhada com o filho em braços — pois uma nova edição, dita primeira sairá sem qualquer ilustração na capa. De Vergílio Ferreira temos *Vagão J* de 1946 e embora o autor não seja considerado neo-realista, este livro patenteia uma breve mas tenaz incursão pela militância social. Por seu lado, Fernando Namora virá ilustrado por Palla em *Casa da Malta* (1945) e *Minas de San Francisco* (1946) mas também por Manuel de Pavia. Victor Palla ilustrará ainda, dentro desta corrente literária, obras de Joaquim Ferrer com *Ilha Doida* (1945), de Guedes de Amorim com *Os Barcos Descem o Rio* (1945), de Miguel Torga com *Novos Contos da Montanha* (1945), de Joaquim Namorado com

⁶³¹ Ver ficha de obra n.º N2A_d16, parte II da Tese.

Incomodidade (1945) e de Afonso Ribeiro com *Trampolim* (1945) e de Manuel da Fonseca com *O Fogo e as Cinzas* (1953).

De outros ilustradores temos ainda as ilustrações realizadas por Maria Keil para *Começa uma vida*, de Irene Lisboa, *Páscoa Feliz*, a novela de estreia de José Rodrigues Miguéis, *A Paleta e o Mundo* de Mário Dionísio, e cabeçalhos para algumas das secções da *Seara Nova*. De Júlio Pomar, havendo realizado menor número de capas, temos a de *Povo* (1946) de Afonso Ribeiro e *Os Caminheiros e Outros Contos* (1949), o primeiro livro de José Cardoso Pires. Lima de Freitas ilustrará poemas de Carlos de Oliveira e fará a capa de 1953 para *Vindima de Sangue*, de Alves Redol.

Na exposição “Ilustração e Literatura neo-realista” realizada em 2008 no Museu do Neo-realismo foi possível reconhecer a importância de inúmeros protagonistas que se foram ocupando de ilustrações e desenho de capas para autores neo-realistas, revelando o seu papel como ilustradores e que iriam determinar o surgimento de uma estética adaptada a esta literatura com enfoque no proletariado e de crítica social⁶³². Poder-se-á dizer que estes ilustradores eram sobretudo pintores da «terceira geração». Dos já citados acrescente-se: Cipriano Dourado, Augusto Gomes, António Domingues, Marcelino Vespiera, José Dias Coelho. A sua contribuição dará novo fôlego à construção de uma imagem ilustrativa do neo-realismo português, uma vez que alguns desenhadores já se tinham disposto a resolver o arquétipo ilustrativo ao longo dos anos 30 mas de forma incipiente ou pelo menos não articulada com o discurso teórico, tal como nos revela David Santos:

(...) já na década de 30 inúmeras figuras populares que fogem ao chavão pitoresco da tradição naturalista e expõem a carga de sofrimento humano a que estão sujeitas pelas agruras da vida ou da sua condição sócio-profissional.⁶³³

Contudo, e para além das representações explícitas da denúncia social, o neo-realismo revela-se igualmente enquanto espaço aberto de reflexão e portanto, de

⁶³² Cf. Catálogo do Museu do Neo-Realismo. *Ilustração & Literatura Neo-Realista*. Vila Franca de Xira, 2008.

⁶³³ Santos, David. *Ilustração & Literatura Neo-Realista*. Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira, 2008.

experimentação. Ernesto de Sousa lembrará que os neo-realistas são quem herda os valores dos primeiros abstractos da vanguarda russa, numa arte em nome do povo. E, Mário Dionísio no seu ensaio *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, acrescentará que nem só a arte que narra diz, também a arte que deixou de narrar continua a dizer alguma coisa⁶³⁴.

Tomando como ponto de partida os momentos que concorreram para a construção de uma expressão pictórica do neo-realismo português, numa época em que os valores plásticos/pictóricos eram hesitantes, detectou-se que a expressão na capa do livro desenvolve-se com um percurso autónomo. Foi no rosto da obra gráfica que estes múltiplos desenhadores encontraram a expressão de uma nova época, de uma realidade aliada às ideias de escritores, e cremos que terão atingido um público muito maior do que o público de arte, dado que o panorama de exposições e reproduções de pinturas à época era incipiente, marcando desta forma e pelo menos até ao final da década de 40, um forte sinal da cultura visual da época.

Na capa do livro, o artista gráfico ver-se-á sempre confrontado com o problema de criar um elo entre o autor do livro e o potencial leitor, sendo que o seu sucesso dependerá da forma como interpretará a mensagem, usando a sua competência, talento e criatividade, e integrando o seu conceito visual com o do autor literário. Será da responsabilidade do designer criar um equivalente visual ao tema tratado pelo autor.

Podemos dizer que a actividade gráfica e publicitária aqui exposta se refere a um processo produtivo que se aproxima muito da actividade artística, pois, como dirá Bernardo Marques deve, *correr paralela com a do escritor, sublinhando-a, sem lhe sobrepor...alimentando-se dela, mas conservando-se algo independente*⁶³⁵, que reformulará por isso e na mesma perspectiva, uma visualidade existente acrescentando novas soluções visuais. Será, portanto, legítimo afirmar que os artistas naquela época perceberam o seu papel de ilustradores de capas, enquanto mediadores entre a voz do autor literário e o seu receptor, o leitor. Esta consciência coloca os ilustradores como agentes que acrescentam à sua época uma nova dimensão criativa.

⁶³⁴ Dionísio, Mário. *Conflito e Unidade da Arte contemporânea*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1958, p.18.

⁶³⁵ Nobre, Roberto. “Inquérito ao Livro em Portugal – A Arte do Livro”. *Seara Nova*. Agosto de 1944, p. 397.

2.5 Desenho da obra gráfica

Nos anos quarenta, um jovem do nosso tempo renova inteligentemente as capas dos livros. É Victor Palla. Os títulos têm agora um valor plástico essencial na composição e na leitura da capa. O desenho moderniza-se e ganha valores estéticos adequados à circunstância de ser para uma capa. Trabalhos com economia de cor, económicos portanto, mas também elegantes na sua linguagem expressiva e sugestiva.⁶³⁶

As realizações gráficas de Victor Palla concentram-se em três períodos diferentes, correspondendo a linhas estéticas e funcionais distintas. O primeiro período, de 1942 a 1947, diz respeito sobretudo à ilustração para capas de uma literatura de cariz neo-realista que analisámos no capítulo anterior, com a incorporação ocasional de elementos expressionistas. Neste período inclui-se ainda o trabalho gráfico aplicado a produtos comerciais, nomeadamente símbolos gráficos e estacionários que acompanharão a imagem corporativa de editoras ou de artigos a comercializar.

A fase imediatamente seguinte, entre 1951 e 1961, abarcará um conjunto que vai variando a sua formulação visual, com capas de aparência mais purista até à realização do livro como um todo. O desenho gráfico entendido como o design de toda a identidade gráfica de uma empresa ou entidade corporativa acompanhará por sua vez a sua própria obra arquitectónica (especialmente em snack-bares) bem como a sua obra editorial. Por último, descortinamos uma fase compreendida entre 1979 e 1999 que, embora de menor dimensão, consolida o aspecto da realização gráfica do livro e dos símbolos gráficos/logótipos para marcas comerciais.

A noção mais celebrizada da realização gráfica de Victor Palla diz respeito ao modernismo das suas capas. De entre a vasta produção de capas executadas entre 1942 até 1980, foram identificadas mais de duas centenas entre várias editoras,

⁶³⁶ Almeida, Betâmio de. “Capas de livros”. *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida literária e artística», n.º 142, 25 de Janeiro de 1961.

proporcionando ultimamente a atenção de um público especializado e académico, por virtude da sua sistematização⁶³⁷ e do seu estudo analítico⁶³⁸.

No entanto, as suas realizações excedem esta perspectiva da capa do livro para dar lugar a um conjunto de preocupações mais vastas, de outros produtos e sobretudo no âmbito do próprio livro, que por isso, deverão ser vistos como um todo de consolidação de uma aprendizagem ligada ao factor da comunicação visual. Na abrangência que a expressão “comunicação visual” implica e numa ideia ligada a quem projecta produtos para serem vistos ou lidos aparecerá o termo design visual e design gráfico⁶³⁹. Em Portugal o termo *design* foi adoptado recentemente⁶⁴⁰; aos autores que se dedicavam às artes gráficas eram denominados artistas gráficos ou desenhadores⁶⁴¹. Esta assunção chamava todas as acções do representar através do próprio desenho mas também da caligrafia, da gravura, da cor, da tipografia e da fotografia, implicando um saber sobre composição e construção da imagem, que só se garantia com uma progressão que se iniciava no trabalho manual e se aprimorava com o trabalho mecânico de composição gráfica, tipográfica e de impressão. Estas últimas fases eram dedicadas a profissionais das casas gráficas ou tipografias. Os desenhadores ou artistas gráficos portugueses deste período seriam em grande parte autodidactas ou resultantes de um ensino prático e oficial na Escola António Arroio que consideravam e apelidavam todas as artes de ofícios, termo herdado do *Arts and Crafts*, sujeito todavia a uma modernidade que gozava da grande influência da Bauhaus.

Em 1944, Luís Reis Santos dava conta do pobre panorama das artes gráficas nacionais, estabelecendo um conjunto de medidas para pôr cobro à desgraça em que se encontravam as mesmas, nomeadamente para a importância do ensino/formação de técnicos, propondo também a criação de um Museu de Artes Gráficas. Destacava no

⁶³⁷ Cf. Martins, João Palla. Ob. cit., Anexos: Inventário de capas e realizações de livros na obra de Victor Palla.

⁶³⁸ Oliveira, Fernando. *Victor Palla, a cultura visual tipográfica*. [s.n.], 2006. Dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual apresentada ao IADE.

⁶³⁹ Termo cunhado por William Addison Dwiggins no seu ensaio “New Kind of Printing Calls for New Design”, 1922.

⁶⁴⁰ A partir dos anos 70 com o aparecimento da “I Exposição de Design Português” em 1971. Cf. Souto, Maria Helena. *História do Design em Portugal I*. Lisboa: Edições IADE, 2009, p. 79.

⁶⁴¹ Cf. Leonor Sena da Silva em depoimento ao autor da Tese, Março de 2009.

entanto Luís de Montalvor como um dos melhores técnicos do livro⁶⁴². Existiam de facto poucos artistas gráficos e, curiosamente, seriam personalidades multifacetadas, homens dos sete ofícios que, também se dedicavam ao grafismo ou agora design gráfico. Temos por exemplo Fred Kradolfer que realizou, de entre outras, a edição de *Guerra e Paz*, de Tolstoi, em 1957, pela Editorial Inquérito; Stuart Carvalhais, com extenso trabalho gráfico em meados da década de 50, associando o desenho e tipos de letra, ganhando dois prémios em concursos internacionais, em Itália e Espanha; Tomás de Melo cujo trabalho gráfico e publicitário tem sido pouco visível por falta de uma sistematização da sua obra. Roberto Nobre terá um papel também muito importante cujos artigos na *Seara Nova* são testemunho. Bernardo Marques que dirigiu publicações periódicas e colaborou em várias editoras executando ilustração e artes gráficas falará do livro enquanto texto impresso que terá de dar origem a um conjunto homogéneo de entre elementos tipográficos, o papel, a tinta, a ilustração, a capa e o texto...⁶⁴³. Victor Palla estará de acordo, explicando-se da seguinte forma em 1986:

É que para mim, o livro é um todo, um objecto, de que a capa é apenas uma parte – a mais aparente, talvez a mais importante na promoção da venda (mas não!), então o autor? (o assunto?), No entanto, quase toda a gente envolvida no meio (e até o público) habituou-se a apreciar, considerar, discutir apenas aqueles rectangulozinhos, minicartazes que se disputam os melhores lugares nas já exíguas bancadas de livrarias. E ninguém pensa nem sonha no facto de que a apresentação do livro, de que se fala, é a coisa muito mais séria.

Formato, partido tipográfico (do anterrosto ao cólofon, o que já não há, escolha de caracteres, algarismos, títulos, subtítulos, plano de página, mancha, paginação), tipo de encadernação ou brochura, fazem parte integrante da apresentação.⁶⁴⁴

⁶⁴² Santos, Luís Reis. “As artes gráficas nacionais”. *Litoral, Revista Mensal de Cultura*. n.º 3, Agosto-Setembro de 1944, pp. 325-328.

⁶⁴³ Nobre, Roberto. “Inquérito ao Livro em Portugal – A Arte do Livro”. *Seara Nova*. Agosto de 1944, p. 397.

⁶⁴⁴ Inquérito de António Valdemar. “Artes Gráficas: o caminho percorrido”. *DN Cultura*, 30 de Março de 1986, pp. IV e V.

No livro, todo o seu planeamento será fulcral, porquanto o livro envolve o processo de concepção e de construção. O design gráfico é em si um sistema formado pelo dispositivo gráfico e também verbal. O verbal englobará os signos escritos de tipo vário: o título, o nome do autor, da editora, colecção, assinatura do artista gráfico, e o texto propriamente dito. O grupo dos elementos gráficos englobará muitos componentes desde o desenho da capa, lombada e contracapa, o tipo de encadernação, formato, partido gráfico, elementos visuais identificadores da marca da colecção ou da editora, e todo um *partido tipográfico*⁶⁴⁵ que relaciona directamente uma coisa a outra, nomeadamente a escolha dos tipos para uma determinada mensagem, a escolha do papel, a pontuação, as figuras e legendas, o parágrafo, tabulações etc. Estes dois grupos podem adquirir níveis de significação complexos, na medida em que se encontram intimamente ligados e será no conjunto de uma identidade visual que o artista gráfico, designer ou desenhador terá de operar.

Podemos nesse sentido acrescentar que “desenho da obra gráfica” é todo um programa de conhecimento sobre a valorização gráfica de um produto com vista à sua impressão, que se pretende valorizar comercialmente.

Destes produtos, Herbert Spencer distingue os que apelida de “utility printing”⁶⁴⁶ como por exemplo catálogos técnicos, formulários, grelhas de horários etc., de “publicity printing”; enquanto os primeiros servem para informar, normalmente lida pelas informações que transmite, os segundos funcionam para persuadir tais como brochuras, capas de livros e *posters*, ainda que estes sejam igualmente informativos. De acordo com Herbert Spencer, a impressão de utilidade raramente é lida do começo ao fim, exactamente ao contrário do livro. Por outro lado, a tipografia, tal como no livro, não precisa de cumprir a atenção do público; o catálogo, calendário ou manual é referido para obter informações específicas, muitas vezes necessárias com rapidez, onde o leitor pretende exercer o menor esforço físico e mental possível. A impressão de utilidade é concebida como referência rápida e fácil, garantindo a clareza de leitura e não obrigatoriamente a surpresa visual.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Expressão de Victor Palla. Cf. *Teatro Moderno*. Lisboa: Círculo do Livro, 1955.

⁶⁴⁶ Spencer, Herbert. *Design in Business Printing*. London: Sylvan Press, 1952, pp.12-13.

⁶⁴⁷ Idem, *Ibidem*.

Consideramos que será exactamente nesta confluência, de informação e de persuasão, através da publicidade, que se definirá a eficiência da comunicação visual, havendo como grande aliado a tipografia. Todo o dispositivo publicitário será então concebido para estimular estetica e visualmente o público; cor, tipos, desenhos e fotografias são os recursos utilizados por parte de um designer para garantir tal asserção.

Até ao final do século XVIII o termo “publicidade” não tinha perdido o seu significado original de “informar o público”. Mas, com a intensa concorrência, uma classe média crescente em número e riqueza e a produção de novos produtos para os quais ainda não havia procura, a publicidade começou gradualmente a assumir a função que desempenha hoje de um modo mais geral — a de persuasão. A introdução em 1840 de porte pago a uma taxa uniforme forneceu um novo veículo para a publicidade.⁶⁴⁸

Contudo, a ideia de publicidade de um livro aparecerá somente no início do século XX através de uma sobrecapa que inicialmente servirá para proteger o livro de capa rígida, usada por alguns editores com ilustrações específicas para o efeito, incluindo notas biográficas do autor ou resumos da obra. Só posteriormente será reconhecida a sua legitimidade como forma de arte⁶⁴⁹. A tendência da capa ilustrada ganhará ao longo dos anos 40 notoriedade como já referido, mas, enquanto em livros estrangeiros a ilustração será acolhida na sobrecapa ou resguardo exterior, em Portugal será aplicado na capa do livro brochado. O termo *jacket* ou *dust jacket*, chegará aos Estados Unidos, não com o velho sentido de proteger o livro, mas dando visibilidade, atraindo o olhar através da cor, ilustração, e sobretudo da tipografia, tornando mais complexo e aberto o campo de trabalho do artista gráfico⁶⁵⁰. A capa funcionará como um cartaz, com enfoque muito comercial, enquanto na Europa, o panorama remete aos movimentos de vanguarda como estando na génese das novas tendências gráficas e tipográficas.

⁶⁴⁸ Eskilson, Stephen J. *Graphic design : a new history*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2007.

⁶⁴⁹ Em 1949 em Londres será organizada a primeira exposição internacional de capas, com 460 peças de 19 países, patente no Victoria and Albert Museum. [Cons. 10 Novembro de 2011] Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/history-of-the-dust-jacket/>

⁶⁵⁰ Carlu, Jean. “La jaquette illustrée”. *Conception et Graphisme du Livre*. N.º 86, revue des arts graphiques et des industries qui s’y rattachent, n.º 86. Paris, 1956, pp. 67-72.

Pouco antes e durante a guerra de 1914-18 um número de escritores e pintores modernos começarão a olhar com interesse para a tipografia, fazendo experiências com misturas de tipos e disposição dos mesmos na página. Os futuristas na Itália, o poeta Apollinaire em França, os dadaístas, primeiro na Suíça e depois na França e na Alemanha, Lissitzky na Rússia, todos apresentarão o seu trabalho com um estilo diferente e tipograficamente surpreendente. Estas experiências procuraram criar uma impressão puramente óptica.

Por seu turno, a contribuição da Bauhaus ao nível da tipografia dá-se pelo emprego de distribuições assimétricas e pelo arranjo dos tipos reduzido a elementos mais simples; toda a decoração irá ser excluída e apenas os tipos *sans-serif* ou, sem serifa, serão utilizados. As letras maiúsculas serão progressivamente abandonadas em todas as publicações. Com o emprego de tipos sem serifa, em vez do alfabeto gótico, a Bauhaus destacar-se-á drasticamente da prática habitual de impressão na Alemanha; as experiências da Bauhaus produzirão uma nova atitude perante a concepção do trabalho tipográfico e de impressão.

A construção de novas gramáticas exploradas a partir do vocabulário formal das vanguardas russas e europeias, dará origem a partir dos anos 50, tanto na Europa através do movimento “Swiss Design” ou “International Typographic Style”, com designers como Max Bill, Ernst Keller ou Richard Paul Lohse e na América do Norte, numa família alargada denominada “New York School”, mas num grupo relativamente restrito, onde os nomes de Alvin Lustig, Paul Rand, Saul Bass e Alexey Brodovitch não serão indiferentes a qualquer espírito mais tipograficamente sensível.

A obra gráfica de Victor Palla mostrará os ensinamentos destas experiências de maneira muito viva. Prova-o Fernando Oliveira quando nos diz que Victor Palla representa um ponto de viragem na cultura gráfica e tipográfica, presumimos portuguesa, num culminar de situações estéticas que se tinham vindo a gerar. No seu olhar analítico a diversas obras e épocas, Fernando Oliveira enaltecerá uma cultura de identidade visual no conjunto da obra, com famílias visuais adoptadas para cada colecção ou trabalho, mas também com uma tendência visual própria:

(...) Tal verifica-se na sua postura perante a definição de um mesmo domínio visual e na força do desenvolvimento de estruturas visuais

que, na nossa opinião acabaram por credibilizar o seu trabalho e a sua própria disciplina do Design.⁶⁵¹

Para Fernando Oliveira a tipografia será o membro unificador do todo visual. Identificando a tipografia como elemento original e extremamente expressivo, este nosso colega isolará vários tipos de letra criados em diferentes colecções, para relevar a originalidade e funcionalidade da solução na legibilidade e com identidades próprias. Significa, portanto, que Victor Palla explorou tipos existentes e desenhou novos tipos de letra, formando novas famílias de caracteres, pelo que Oliveira conclui:

Ele percebia que a ampliação do universo gráfico da tipografia devia também libertar-se das amarras, evoluindo para o ensaio formal da própria letra.⁶⁵²

Tal verificou-se com a presença do desenho no registo tipográfico⁶⁵³, havendo-o praticado desde logo pelo gosto da caligrafia. Da caligrafia ao desenho de letra, a base de toda a escrita, um profundo e natural desejo de auto-expressão artística. Mas também porque determinada tipografia não existia em Portugal, tal como refere em 1944, o então director do Grémio dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, Luiz Moita⁶⁵⁴, e comprovará Manuel Canhão, operário fundidor da Imprensa Nacional, lamentando-se este pela falta de caracteres à altura da ânsia criadora do artista gráfico, situando a indústria do livro em Portugal num período de definhamento artístico. Curiosamente fará ainda a distinção entre desenhadores-criadores e desenhadores-reprodutores. Enquanto aos primeiros caberá a concepção de algo novo e distinto, aos segundos, que construirão as restantes figuras completando o alfabeto, tarefa mais simplificada, porque, diz, *haver maior número de indivíduos simplesmente desenhadores*⁶⁵⁵. Concluindo-se portanto, que haveria escassez de criadores de letras.

⁶⁵¹ Oliveira, Fernando. *Ibidem*. Op cit. p.118.

⁶⁵² Oliveira, Fernando. *Ibidem*. Op cit. p.221.

⁶⁵³ Oliveira, Fernando Jorge. O desenho no registo tipográfico da obra de Victor Palla. *The Triumph of Design*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009, pp.148-157.

⁶⁵⁴ Luís Moita atribuirá esta carência de famílias completas de tipos clássicos e modernos à “ausência desse mínimo de cultura” Cf. Moita, Luíz. “Inquérito ao Livro em Portugal – Alguns aspectos críticos da Indústria da Livro em Portugal”. *Seara Nova*. 1944.

⁶⁵⁵ Canhão, Manuel. “Fundição de tipos”. *Seara Nova*. Agosto de 1944, p. 75. Cf. Do mesmo autor, *Os caracteres de imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica em Portugal*. 1941.

Se pudéssemos recuar ao início do primeiro registo feito pela humanidade, encontraríamos um registo escrito ou um desenho? O desenho expõe a letra, elevando a sua qualidade pictográfica. A palavra em grego denota escrita e desenho simultaneamente. O homem, em quase todas as civilizações se esforçou por fornecer à sua escrita um carácter gráfico e artístico. Este alcance foi particularmente óbvio nos países asiáticos. Das exigências da legibilidade de sensações à necessidade de uma comunicação representacional, reaparecem a forma escrita e desenhada em simultâneo na passagem para o século XX. Na revolta com a crescente industrialização, mecanização e por aí adiante, o poderoso movimento da “Industrial Art”, surge, em primeiro lugar na Inglaterra, e depois para o continente, arrastando consigo a caligrafia, o desenho de letra, *lettering*, tipos, famílias, associados em função da escrita. Uma reforma surge associada sobretudo a dois protagonistas, Edward Johnston e Rudolph von Larisch; ambos ambicionaram elevar a arte do *lettering* ou desenho das letras, a uma expressão artística⁶⁵⁶. Mas, a concepção do desenho de letra como forma de arte levantará discussões, pois a substituição de um tipo escrito por um manuscrito, sendo uma questão de utilidade será ou não artística, e portanto da utilidade da arte, que durante muitos anos será continuamente discutida e reavaliada.

E, da mesma forma que os tipos de letra nasceram com as diferentes formas de escrever ou desenhar as letras, os esboços que chamamos desenhos motivadores foram o início de uma ideia que se complexifica a cada projecto gráfico. Conferimos à tipografia um papel muito importante, igualmente enquanto conjunto de acções que desencadeiam este planeamento pelo “arquitecto do livro” como dirá Luís Reis Santos. Mas daremos relevo ao desenho, enquanto acção de descoberta, de aferição e definição. Este será o desenho que defenderemos como unidade da obra gráfica e por isso a palavra design gráfico ou diseño faz sentido desde que, drawing ou dibujo, esteja nele incluído.

Ilustramos um exemplo de Victor Palla representativo do processo de design do livro, expresso numa única folha de papel. Este caso pode ser considerado o de um desenho global, na medida em que o autor expõe as diferentes vistas da obra literária na sua forma enquanto objecto.

⁶⁵⁶ Holme, C.G., ed. *Lettering of To-day*. London ;New York: The Studio Ltd, Studio Publications, 1941, pp. 9-12.

Este desenho (ver Figura 24) oferece uma caracterização sobre o tipo de livro a editar. Tratando-se de uma proposta para uma re-edição de o *Novo Cancioneiro*⁶⁵⁷, — e não levada a efeito — ficamos com a ideia de se tratar de uma edição mais luxuosa, compilando os dez volumes da colecção.

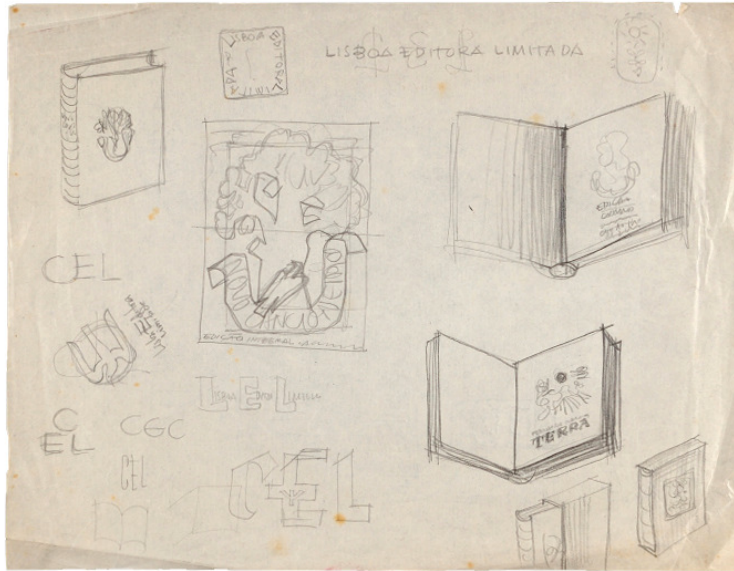


Figura 24 – Estudos para nova edição de *Novo Cancioneiro*. s/data: (c.1946), grafite s/ papel, 27 x 21 cm. Obs: Estes estudos seriam para publicar numa nova editora proposta por Victor Palla intitulada Lisboa Editora Limitada (LEL). Denota-se a visão global do autor sobre a edição e concepção do livro inserido em colecção e enquanto objecto portador de mensagens gráficas inerentes: as capas e os símbolos caligráficos e tipográficos.

Enquanto edição de colecção, reparamos na sua encadernação e fica-nos sensação de uma capa dura, contendo uma caixa. Notamos as gravuras ou desenhos ilustrando a página inteira, manifestamente para apresentação de cada volume. Depois, percorre-se mais detalhadamente o olhar sobre o símbolo da colecção concebido em várias hipóteses. A insígnia *Novo Cancioneiro* será apresentada na capa do livro, provavelmente impressa ou gravada. Vêmo-la ampliada, representando o título numa tira de papel sobre uma árvore e um pássaro pousado. Associamos logo estes elementos a uma simbologia relacionada com a fonte do saber, o conhecimento enquanto veículo da cultura. Ficamos, por fim, com uma ideia muito precisa de que seria um volume luxuoso do *Novo Cancioneiro*. Victor Palla ainda havia desenhado algumas ilustrações específicas para os diferentes autores.

⁶⁵⁷ Esta proposta editorial data de 1946, quatro anos após a primeira. Desconhecem-se as razões porque este projecto editorial não foi concretizado.

A quantidade de desenhos preparatórios e sequenciais existentes na presente obra gráfica levar-nos-á a observar o desenho na medida em que anunciará o nascimento de um pensamento que se materializará, correspondendo a um determinado processo de trabalho. São registos vários da ideia que se vai redesenhando em diversos suportes, gradualmente transfigurada no papel, com as diferentes camadas e hierarquias de informação, ilustração e técnicas de composição.

Desenho é neste caso projecto pois resulta de uma metodologia onde cada elemento concorre para um estágio mais definitivo. Mostrar os desenhos preparatórios é fazer ver a obra pelo processo, aspecto sobremaneira didáctico justificando o contacto directo com a mente e com a mão do autor. Com o advento dos sistemas digitais, o desenho preparatório deixará praticamente de existir, e de ser praticamente impossível voltar atrás no registo do processo de pensamento, algo que os desenhos de estudo, ao deixarem um rasto, facilmente se volve ao ponto do discurso que interessa recuperar.



Figura 25 - Desenho preparatório para ilustração do *Novo Cancioneiro*. Grafite e tinta-da-china s/ papel. Dim. 16,4 x 16 cm. [s.d.], c.1942. Não assinado

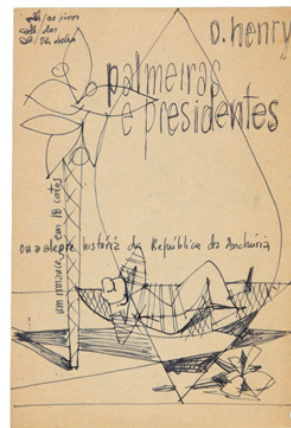


Figura 26 - Desenho preparatório para ilustração da capa *Palmeiras e Presidentes*. Tinta s/ papel. Dim. 11,6 x 17 cm. [s.d.], c.1960. Não assinado.

Um desenho preparatório para ilustrar o *Novo Cancioneiro* (ver Figura 25) poderá parecer muito semelhante, num primeiro olhar, a outro para ilustrar um conto de O. Henry⁶⁵⁸ (ver Figura 26). Embora a temática leve a esquemas aparentemente

⁶⁵⁸ O. Henry pseudónimo de William Sydney Porter (1862-1910) , depois de ter sido acusado por desfalque no First National Bank of Austin, voa para as Honduras em 1896, ficando instalado num hotel em Tegucigalpa onde escreverá *Cabbages and Kings*, um conjunto de histórias que exploram

semelhantes, a quietude Guineense e Hondurenha, o homem recostado, a árvore, e uma certa ideia de ambiente, mas, as definições das marcas, dos traços e da velocidade dos mesmos distinguem-se com clareza. No primeiro vemos que a composição se resolve a partir de um esboço a lápis, que, procura a forma dos elementos e relações entre si, encontra espaço de resolução pela marcação a tinta preta. O autor percebe a composição de ordem pictórica, uma sugestão que poderia servir como estudo para um quadro, noção que já não se verifica no estudo para *Palmeiras e Presidentes*, cuja preocupação imediata é a articulação de um desenho com os elementos do dispositivo verbal, um teste para uma ideia de capa, tão sucinto quanto possível, compondo a página de uma só vez, sem esboço a lápis.

No estudo para a capa de *Palmeiras e Presidentes* distingue-se em traços rápidos, uma sugestão compositiva dada por linhas curvas e formas oblongas — definem o espaço vazio da composição realçando uma ideia de trópico. Esses vestígios perduram no processo, constituindo-se enquanto elementos eminentemente de carácter gráfico, fazendo a integração de uma aparência realista numa composição mais abstractizante. A ideia de uma certa profundidade sugerida pela sobreposição e ordens das diferentes manchas gráficas estruturam visualmente o espaço sobranço. Na solução final a figura humana e a palmeira alcançam um carácter mais estilizado acentuando-se uma relação interdependente (ver Figura 27). A figura é invertida entre o desenho de estudo e a arte final, relação esta que reforça as forças visuais a que o olhar é direccionado — uma verticalidade marcante pela palmeira e uma horizontalidade dada pela figura que chega mesmo a ser cortada pelos limites do suporte.

Realçamos aqui, desde já, duas atitudes perfeitamente diferentes na abordagem do desenho ilustrativo, um desenho enquanto referente pictórico e um outro com o desígnio gráfico imediato.

um determinado aspecto desta estagnada vila Hondurenha, desencadeando-se uma teia complexa de relações entre os contos.

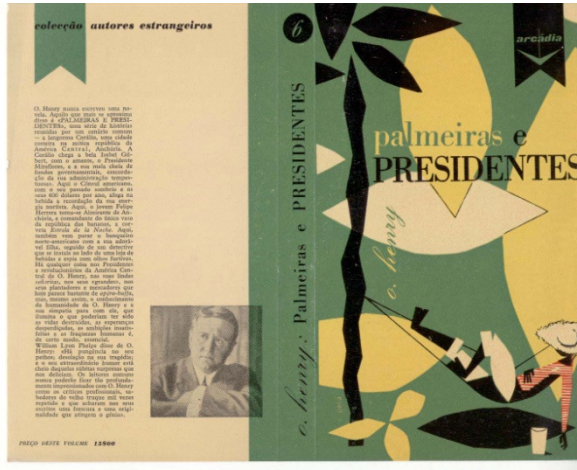


Figura 27 - Solução final para capa, contracapa e lombada de *Palmeiras e Presidentes*. N.º 6 da coleção Autores Estrangeiros, Arcádia Editora. [s.d.], c.1960. Dim. 10,9 x 18 cm. Assinado.

Título original: *Cabbages and Kings*, 1896.

No trabalho conceptual para a ilustração da capa de *Os Homens e os Outros*, de entre variadíssimos estudos preparatórios, ilustramos dois que explicitam determinada opção de inclusão da figura humana nesta obra de Ellio Vittorini (ver Figura 28 e Figura 29). Este autor reflecte a partir da experiência vivida, quer na prisão sob o regime de Mussolini, quer enquanto activista da resistência do partido comunista, centrando o homem nesta luta, na forma como as características opostas e omnipresentes em cada um, podem ser determinantes para o carácter deste ou daquele indivíduo. Daí, ser inteligível a opção da malha de arame farpado e homem por detrás dela na contenda da resistência. No entanto, em estudos posteriores e na capa final o elemento humano desaparece, em vez, é substituído pelo título e signo verbal *Os Homens e os outros* (colocado na vertical) que, curiosamente no título original *Uomini e No* significa *Homens e Não*. O autor gráfico encontrou assim uma correspondência directa entre os signos, prevalecendo portanto o partido de equilíbrio entre as partes, a composição gráfica, a perpendicularidade entre dois elementos formando uma cruz descentrada. O título obtido de um recorte ou rasgado na passagem pelo arame farpado substitui o signo gráfico de representação humana. O nome do autor sobreposto cria subtilmente uma primeira ordem realçando a sua importância no conjunto gráfico.⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Jorge Silva Melo diz a propósito desta capa: “Esta capa (...) é todo um programa depois de Auschwitz: arame farpado, o vermelho e negro, as letras em todas as direcções. E o surpreendente logo da colecção (ao que parece, uma paródia ao emblema da Mocidade Portuguesa Feminina, disseram-me)». MELO, Jorge Silva – Um Livro, uma capa: as escolhas de Jorge Silva Melo (III). [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2010] Pedro Marques. Disponível: <http://pedromarquesdg.wordpress.com/2010/09/03/um-livro-uma-capa-as-escolhas-de-jorge-silva-melo-iii>.

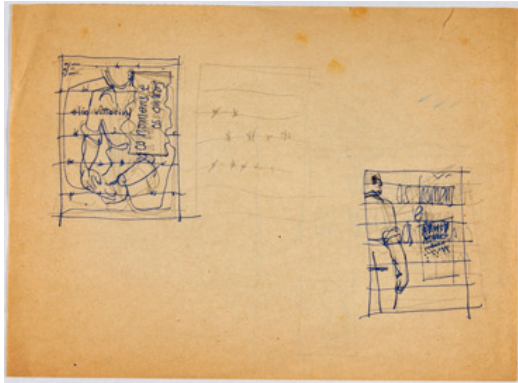


Figura 28. Estudos para a capa *Os Homens e os Outros*. Caneta estilográfica s/ papel, 22,7 x 17 cm. [s.d.] c. 1953. Não assinado.

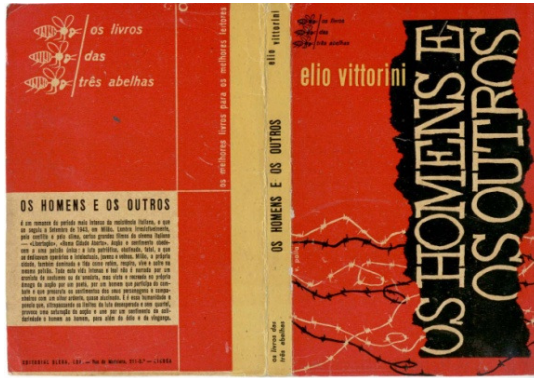


Figura 29. Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de *Os Homens e os Outros*. Coleção “Os Livros das Três Abelhas”, nº. 9, Editorial Gleba. 23,7 x 16,2 cm. [s.d.] c. 1953. Assinado.
Título original: Uomini e No. 1945

No caso dos estudos e capa para *O Pão da Mentira* (ver Figura 30 e 31), seguem-se as mesmas premissas de composição através de elementos que possam sugerir algo do conteúdo literário. Esta relação é imperiosa e porventura a medida exacta para uma interpretação criativa do seu conteúdo. Horace McCoy no título original *No Pockets in a shroud* (1937) relata quase autobiograficamente a cruzada do jornalista Mike Dolan, um homem idealista com ardente desejo de imprimir a verdade. Considerando que os donos dos jornais fecham os olhos a determinadas actividades ilícitas, em detrimento de receitas publicitárias que advêm de bandidos ligados à corrupção, Dolan, frustrado, toma uma atitude.

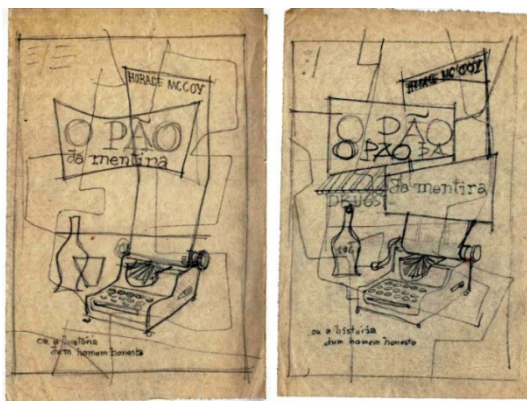


Figura 30 - Desenhos preparatórios para capa de *O Pão da Mentira*. Grafite s/ papel vegetal. 12,7 x 19 cm. [s.d.], c.1952. Não assinado.



Figura 31 - Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de *O Pão da Mentira*. Coleção “Os Livros das Três Abelhas”, nº. 9, Editorial Gleba. 23,7 x 16,2 cm. [s.d.] c. 1952. Assinado.
Título original: No Pockets in a Shroud. 1937

Cria a sua própria revista para expor a hipocrisia e a mentira que o cercam. Embora avisado e ciente do perigo em que se expôs, torna-se um fatalista, não se importando com o custo disso para si mesmo.

Os primeiros desenhos motivadores identificam imediatamente a máquina de escrever do jornalista — a sua arma contra essa corrupção, de onde emergem extensas folhas de papel que serão o suporte verbal para a mensagem. São linhas que definem formas fechadas e se sobrepõem, como que planos de papel que se vão dobrando sucessivamente e recebendo textos. O desenho motivador declara uma vontade de composição mais gráfica do que uma representação de natureza morta. Uma vista da sua máquina ou do espaço de trabalho com garrafa e copo abre-nos janelas para a cidade, onde somos chamados a ver a drogaria com o seu toldo (DRUGST) ou cartazes publicitários. O resultado final apresenta-nos uma visão desdobrada do espaço e dos elementos; pictogramas, estilizações gráficas, a máquina de escrever transforma-se em objecto desconstruído, o toldo ganha partido gráfico, o signo DRUGS perde o T e ganha nova conotação, a lua é agora um triângulo que interfere na composição, a garrafa passa a ter uma configuração própria e reconhecida — Coca-Cola. Nos estudos um subtítulo que se lê «ou a história de um homem honesto» passa a ler-se na capa final «um jornalista contra a corrupção numa cidade», mais vivo e sonante pela seta publicitária. O recorte e o desenho que compõem graficamente este conjunto integram o texto verbal do título, onde a palavra mentira se desagrega. Outras manchas de texto que não tendo à partida significação especial adquirem significado numa integração compositiva, numa visão “cubista” do espaço bidimensional.

Em *O Homem Disfarçado* (1957), Fernando Namora retrata a vida de um médico que depois de exercer na província singrará em Lisboa face a manobras pouco éticas profissionalmente, acrescido de um desgaste da sua vida conjugal onde o adultério se consuma numa espiral de degradação humana.

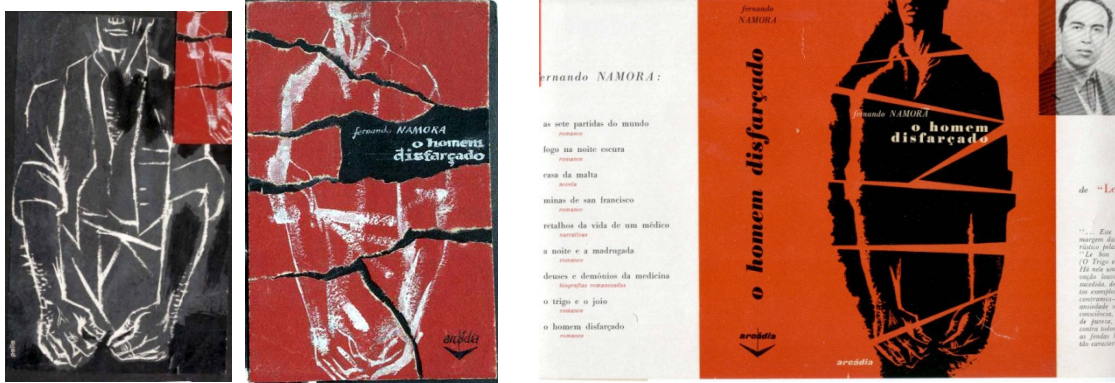


Figura 32 - Estudos para a capa *O Homem Disfarçado*. Tinta branca e colagem s/ papel. 14 x 20 cm. [s.d.], c.1957. Não assinado.

Figura 33 - Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de *O Homem Disfarçado*, Arcádia Editora. 10,9 x 18 cm. [s.d.] c.1957. Assinado.

O processo de ilustração para esta capa é mais uma vez uma construção que assume vários estágios, sempre aliada a uma ideia sobre o livro. Enquanto o primeiro desenho apresenta um homem robusto de mangas arregaçadas, o seguinte descobre a sua condição de homem transformado pela forma como rasga a figura numa certa analogia ao signo verbal da própria mensagem do livro e do título — assegurando-lhe uma colocação dentro da encruzilhada de papel rasgado, e igualmente ao nome do autor. O segundo desenho sobre o fundo preto serve para construir a figura que irá aparecer em arte final. Aqui, a ideia do papel rasgado é substituída, a figura apresenta cortes, como que dilacerada. Torna-se particularmente interessante constatar que esta técnica com papel rasgado será no ano seguinte (1958), utilizada por Tony Palladino, criando a capa do livro *Psycho* de Robert Bloch. Esta concepção utilizando o lettering rasgado como papel será a imagem de marca do famoso filme sugerindo dissociação e violência.

Por último, temos um exemplo em que já não é o desenho, mas a fotografia que serve de mote à concepção desta obra gráfica (ver Figura 34). A fotografia representando uma varina carregada caminhando dá-nos a ideia de esforço aliada a uma grande quantidade de tempo. O signo fotográfico é assim identificador do signo verbal – caminhada – depois resta ao autor o enquadramento, a técnica do alto contraste, e a sua disposição na capa. É interessante notar que a repetição da figura

com dimensão e cromatismo diferentes, reforça a ideia de tempo percorrido e do espaço distante, a figura menor mais longínqua. Curiosamente esta figura dispõe-se em parte já na lombada do livro. De referir que esta capa foi encomendada pessoalmente por Leão Penedo⁶⁶⁰.



Figura 34 – Fases conceptuais desde a captação fotográfica ao enquadramento e alto-contraste para a capa *Caminhada* de Leão Penedo. Dim. várias. [s.d.], c.1956. Não assinado.

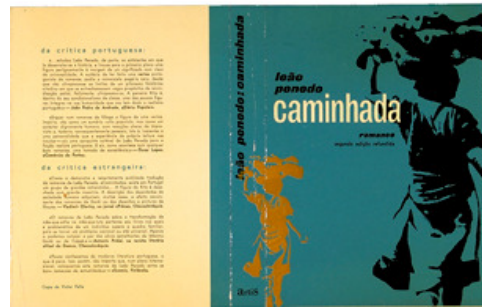


Figura 35 - Solução final para ilustração da capa, contracapa e lombada de *Caminhada*, de Leão Penedo. Editora Artis. 1956. 10,9 x 18 cm. Assinado.

Victor Palla havia utilizado colagem fotográfica pela primeira vez na capa do romance policial de Maria Archer *A Morte Veio de Madrugada*, sendo uma capa mista em que linhas desenham um ambiente perspéctico central serão surpreendidas pelo recorte fotográfico de uma mão que avança sobre a composição em fundo negro. Depois usará fotografia em 1952 no *Gato Preto*, portanto ser-lhe ia fácil fazer uso dela para a produção serial de capas, como “phototext” pela forma tão precisa de representação, porém, optará preferencialmente por tipografia e ilustração concretizada por um desenho figurativo de elementos naturais, animais, elementos geométricos puros ou de concepção arquitectónica.

Ao voltarmos a atenção para a expressão gráfica nas capas de Victor Palla realizadas em diferentes períodos, poderemos observar a atenção dada ao detalhe, aos espaços em branco, à utilização do espaço da página ou livro, às variações do tipo, em que a ênfase é obtida pelas tensões existentes na disposição, no peso e no tamanho, isto é, na mensagem final. E a importância da constelação ilustrativa no universo de elementos gráficos.

⁶⁶⁰ Leão do Nascimento Penedo (1916-1976) escritor e argumentista de cinema português. Deixou uma obra literária notável: no romance, destaca-se o título *Multidão* datado de 1942: *Caminhada*, e *Circo* deram ênfase e origem ao argumento do filme *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, co-autor com Perdigão Queiroga do argumento do filme *D. Roberto* datado de 1962 dando lugar ao filme de Ernesto de Sousa.

E também, os partidos gráfico e tipográfico ganham novos contornos e significações, logrando distinguir diferentes tipologias gramaticais que nos criaram diferentes níveis de leitura de representação. O texto gráfico, plástico ou visual, sendo caracterizado por diferentes técnicas de expressão (desenho, reprodução de gravura, fotografia, fotocópia, colagem ou papel rasgado), pode adquirir limites muito ténues com o texto verbal ou signo linguístico. Em capas a partir dos anos 50, o texto verbal tomará formas mistas, fundindo-se amiúde com o texto gráfico, isto é, verifica-se que a imagem adquirirá barreiras muito ténues com o signo linguístico, portanto o texto verbal chegará mesmo a uma fusão com o texto gráfico.

Em alguns exemplos poder-se-á verificar que quaisquer dos componentes do dispositivo gráfico enunciadas anteriormente são meramente factos de percepção sensorial, estando interligados e havendo simultaneamente uma ligação com o conteúdo da obra ou do título. Na maior parte das vezes aquele é usado como motivação para a representação do conjunto, sugerindo uma afinidade com a realidade da obra, não sendo porém explícita ou totalmente esclarecedora, como aliás no-lo revelará Victor Palla a este propósito, em 1961:

A obra de ficção não deve ser ilustrada tão literalmente que isso possa colidir com o à-vontade do leitor⁶⁶¹.

Existirá então de forma definitiva uma correspondência de causa-efeito entre o conjunto de signos gráficos e a forma a que ele se refere — do signo verbal. A obra gráfica em questão indicará uma reflexão sobre a obra literária, que o artista gráfico é conhecedor do conteúdo dos autores literários, alguns deles traduzidos pelo próprio Victor Palla como vimos, e outros dados a ler ainda em manuscrito, ou em provas tipográficas para a realização da composição gráfica. O produto ou arte final das capas será revelador de uma riqueza gráfica chegando por vezes a um jogo ou trocadilho entre realidade e sugestão gráfica, coadjuvado pelo cromatismo.

Cromatismo que por sua vez, sendo portador de uma significação própria produzirá no receptor sensações diferentes consoante as suas tonalidades ou

⁶⁶¹ Palla, Victor. «Capas de livros». *Diário de Lisboa*. Suplemento Vida literária e artística, n.º 142, 25 de Janeiro de 1961.

intensidade. A mancha de cor poderá representar elementos isoladamente, convocando uma relação entre os diversos elementos compositivos. A mancha de cor colocada ao centro terá um matiz significativo diferente se colocado a um canto. Igualmente, a uma mancha de cor disposta em relação a um cromatismo da superfície circundante terá por isso níveis de significação diferentes, e complexos. A sua interpretação semiótica é difícil de expressar objectivamente. Dentro do conjunto das capas, podemos destacar alguns cromatismos electivos, em maior quantidade. Distinguimos uma predominância da cor preta, que combinada essencialmente com cores quentes atravessará toda a produção gráfica em questão, portanto um jogo de equilíbrio de contrastes. Aparecendo preponderante em fundos da composição, encontrará significação como representação do infinito, espaço aberto ou céu, mas também como espaço interior, massa ou ausência de luz. A relação da mancha preta parece prevalecer combinada com cores quentes, o vermelho acima de todas as outras, mas o rosa ou o amarelo são também frequentes. O vermelho é largamente utilizado no corpo do texto, destacando-se desta forma para primeiro plano, tornando-o mais próximo do receptor. A mancha preta aparece também conjugada com cores frias, nomeadamente diferentes tonalidades de azul e verde, correspondendo sempre a uma constante mas variada gama cromática eleita pelo artista gráfico.

Dentro da obra gráfica, os símbolos gráficos ou comumente chamados de logotipos são a síntese visual de identificação de uma marca. Podem ser baseados num tema e ocorrem pela sugestão visual que se quer imprimir a determinada casa ou produto. Na sua actividade como gráfico Victor Palla empreendeu vários estudos neste domínio que se poderão subdividir em dois temas. Primeiramente iremos encontrar associado à sua obra de arquitectura e sempre em conjunto com Joaquim Bento d'Almeida, uma série de intervenções em estabelecimentos comerciais, em que a mensagem visual e gráfica será acautelada como fazendo parte do todo.

Depois, teremos a componente dos símbolos gráficos como sub-produto da actividade literária, de editor, de galerista, ou simplesmente como artista gráfico.

É portanto difícil separar os símbolos gráficos como actividade autónoma, do gráfico, arquitecto, pintor ou editor, no entanto, são uma consequência deste dinamismo na mensagem que continuamente trazem.

Revelada pela quantidade de esboços, a pesquisa desenhística transformatória para chegar ao logótipo final trará sempre signos visuais facilmente identificáveis e apelativos pela relação directa que estabelecem com o interlocutor. Mas vemos nestes desenhos preparatórios algo imperceptível à posteriori; que o desenho não é obrigatoriamente resumo gráfico nessa fase inicial da pesquisa, surge aliás com um sentido de transferir logo uma mensagem, patente desde já nos símbolos para as editoras, transmitindo algo pedagógico na formação do gosto pela leitura. Vemos por exemplo a cabeça do menino sobre o livro, tão absorvido que está pela leitura, (Círculo do Livro)⁶⁶², desenho após desenho resultará constituído por uma circunferência intersectada por uma seta - livro; temos também abelhas que abrem o seu livro e que gostam de ler (Colecção as três Abelhas)⁶⁶³, derivando num logótipo já sem livro; o Gato Preto por sua vez aparece vestido com vários trajes, ou disfarces, sendo a imagem de marca o gato a fumar com o cachimbo na boca. Os logotipos variam portanto entre um desenho geométrico e um desenho à mão figurativo.

Temos logotipos que referem o som do que significa, onomatopeias tais como o tambor do Pam-Pam ou o relógio do Tique-Taque; já o “L” de labirinto irá rodar para dar origem a um diagrama labiríntico, portanto representação do seu significado verbal. Assim como o Labirinto é representado por um labirinto, a “Seta” (sigla de Agência de Representações Técnicas e Artísticas) será representada por uma seta. A integral equivalência e indissociabilidade dos signos verbal e visual, *designa*-os duplo signo na enfática mensagem.

Notamos uma predominância do signo visual desenhado, a *seta* como elemento presente em estudos e marcas, que num jogo profícuo originará diferentes combinações e transformações, adaptando-se sempre a uma resposta visualmente eficaz.

O que voltamos a exaltar é o carácter de intersecção entre projectos editoriais, literários, gráficos e artísticos para resolver o material de inscrição de uma ideia. E nesse aspecto é tão próximo com acto de fazer arquitectura. Este desenho de projecto opera de forma flexível, experimental e funcional simultaneamente. Seja numa literatura de cariz social, no policial, na ficção científica, ou nos símbolos gráficos as

⁶⁶² Vd. Ficha de obra n.º N2B_c9, parte II da Tese.

⁶⁶³ Vd. Ficha de obra n.º N2A_h1, parte II da Tese.

analogias serão simultaneamente iludíveis de quaisquer formatações rígidas. A produção de representações gráficas e pictóricas e a sua respectiva identificação acontecerá de modo suficientemente generalizado para que a sua comunicação, através de várias técnicas, exista como processo comunicativo e artístico, universal, ultrapassando especificações culturais ou linguísticas. Não admira por isso que Sebastião Rodrigues declare:

Neo-realista de raiz americana, Victor Palla foi das pessoas que mais me influenciou, tanto no aspecto formal como na própria mensagem e grafismo.⁶⁶⁴

Constatamos a importância do desenho preparatório em Victor Palla que atravessa toda a sua produção gráfica. Os desenhos de estudo ou esboços que acompanham cada projecto fazem parte de um processo criativo constituindo um registo sobre o modo como o autor foi pensando a obra, reflectindo o acto de vontade criadora e a faculdade de progressão. O desenho constituirá o meio principal de pesquisa formal, sendo o instrumento escondido para a sua realização, um objecto íntimo que não pode mentir, porque patenteia os avanços e recuos, que deixarão de ser visíveis na obra da capa impressa. O carácter individual deste autor revela-se desde logo neste tipo de desenho, estabelecendo uma ponte entre a cognição e a realidade dos sentidos; é este tipo de desenho que possibilita ao autor progredir na construção da imagem, por isso o acto de desenhar é um acto de conhecimento e de reconhecimento, que envolve a memória, o raciocínio, a percepção, a imaginação e a linguagem. O desenho contém não só o registo, em vestígio do gesto que o definiu, mas inclui igualmente a ideia dos movimentos executados, provocando no observador não só um reconhecimento desse vestígio, como uma identificação física do gesto, ou como diz Leonor Madeira Rodrigues:

Aquilo que os olhos vêem desenhado desafia o nosso cérebro a experimentar fisicamente gestos e acções que nós talvez não sejamos capazes de realizar, ainda que possamos identificar no nosso corpo, do

⁶⁶⁴ Sousa, Maria Teresa; Manaças, Vitor. *Sebastião Rodrigues designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 94.

modo pleno de reconhecer, o que foi preciso mobilizar em acções para obtermos o resultado do risco que está perante os nossos olhos⁶⁶⁵.

Ao prevalecer como raiz que estrutura quase toda a produção gráfica, o desenho preparatório reflectirá esta consciência, que pensamos justificar o denominador comum entre obras de diversas índoles.

⁶⁶⁵ Rodrigues, Ana Leonor Madeira , *Desenho*, op. Cit., p.29.

2.6 Desenho e fotografia

O propósito deste sub-capítulo será o de observar as relações existentes entre desenho e fotografia, quando Victor Palla no início da década de 50 levou a cabo um programa específico de fotografia partindo de desenhos preliminares⁶⁶⁶. Este conjunto de esboços funciona como um – *storyboard* – processo de planeamento desenhado, que servirá para a condução e produção de propostas fotográficas. Observar os desenhos e analisar a correspondência com as fotografias permitirá descobrir a importância que teve o *storyboard*, não só como modo de ensaio e pré-visualização da imagem fotográfica pretendida, mas como um processo de trabalho que denota uma demarcada intenção estética: planos de enquadramento, pontos de vista, relação entre figura e fundo, a postura do modelo com precisão das experiências possíveis — muitas delas materializadas mais tarde — tal e qual as suas indicações desenhadas. Ainda, as respectivas fotografias poderão demonstrar a sua originalidade no contexto da historiografia portuguesa.

As principais conclusões são: a do desenvolvimento de uma linguagem que fala de aspectos sobre a fotografia, na relação do fundo com a forma e na composição, a qual ganha valores abstractos ajudando simultaneamente a estabelecer uma linguagem artística própria. O carácter deste código inicialmente colocado em esboços foi num segundo estágio legitimado pela sua transposição em fotografias e em última análise deslocado para o design gráfico e arquitectura de interiores.

Uma vez que o *storyboard* incluirá desde logo a essência da obra, evidenciando o caminho à obra final, distinguiremos a sua especial relevância como meio de formação e confluência de renovadas qualidades de um produto visual, resultado duma expressão artística, concorrendo simultaneamente com tendências de uma estética moderna própria dos movimentos artísticos do pós-guerra.

O uso de *storyboards* foi inicialmente desenvolvido nos estúdios de Walt Disney desde 1927 como técnica de animação, havendo-se disseminado rapidamente em produções cinematográficas de imagem real (*live-action*), a partir do início da década de 1940. O termo *Continuity sketches* ou esboços de continuidade foi usado

⁶⁶⁶ Vd. Fichas de obra n.º N3A_b1 a n.º N3A_b54, parte II da Tese.

antes da difusão do termo *storyboard*, consistindo numa série de esboços ilustrando a sequência das cenas ao longo de um filme, e foram vários os realizadores que usaram o *storyboard* para antever as sequências e definir as acções: Orson Wells, Federico Fellini, Martin Scorsese, Rainer Werner Fassbinder, John Huston, Eisenstein estão entre os muitos. É sabido por exemplo que Alfred Hitchcock considerava os seus filmes terminados antes mesmo do início das filmagens, uma vez que os seus esboços e apontamentos eram tão meticolosos que não só resumiam exactamente a forma tais como as cenas, os planos, e a luz que deveriam ser filmadas pelo operador de câmara, como também, incluíam o tipo de lentes a ser usado. Alguns artistas/desenhadores colaboraram com Hitchcock na concepção de *storyboards* para cenas específicas; é segundo o testemunho de Janet Leigh⁶⁶⁷, o caso da famosa sequência da cena do filme *Psycho* desenhada por Saul Bass, cujos desenhos mostram com precisão a sequência e o relevo da intensidade dado à atmosfera da cena. Saul Steinberg por seu lado, elaborará alguns desenhos para o filme *The Trouble with Harry* (1955) incluídos no genérico. Enquanto os desenhos de Bass funcionarão como instrumento de análise e verificação da condição do aspecto fílmico, os desenhos de Steinberg serão usados directamente no filme, desenhos cénicos de apresentação.

Noutro extremo oposto Norman Mc Laren nos anos 40 dará início a uma série de filmes de animação sem qualquer *storyboard*, onde desenhará, raspará e pintará na própria película de filme. Os desenhos tornar-se-ão o instrumento directo de uma expressão abstracta⁶⁶⁸, o próprio filme, numa relação directa entre ideia e filme. E, uma vez que Mc Laren via directamente o fluxo visual, tornou-se dispensável o *storyboard*, cuja finalidade é representar uma imagem de sequência cinematográfica. Neste contexto o *storyboard* de Victor Palla parece-nos particularmente interessante uma vez que foi planeado para servir o acto de fotografar, para anotar o planeamento técnico de várias séries fotográficas realizadas à posteriori, ao contrário dos restantes que, como vimos tinham a finalidade de realização de um filme. É por isso muito pouco comum tal abordagem.

⁶⁶⁷ De acordo com a actriz Janet Leigh (1927-2004), Hitchcock (1899-1980) seguiu exactamente o *storyboard* de Saul Bass (1920-1996). Gravett, Paul. "Travelling NxNW toward Saul Bass" The Potrzebie Blog, posted September 22, 2007. <http://potrzebie.blogspot.com/2007/09/traveling-nxnw-toward-saul-bass.html>.

⁶⁶⁸ Como por exemplo em *Spook Sport* (1940), *Dots* (1940) e *Boogie Doodle* (1941).

Estes desenhos rápidos feitos em quadrinhos sobre folhas de papel pardo (dimensão aproximada de 17 x 23 cm.) aproximam-se do denominado *steno-board*⁶⁶⁹, exercício usado originalmente sobre um filme já realizado, consistindo numa prática didáctica para pensar em termos do planeamento das acções. Esta técnica é igualmente usada como preparação de um *storyboard*, dado que este poderá ter custos elevados numa produção cinematográfica. A diferença entre os dois reside exactamente no grau de definição do desenhado. No *steno-board* os desenhos são de execução veloz, é o diário de um filme tal como o ilustrador e *storyboarder* Maurice Zuberano o caracteriza; *o sujeito só é reconhecível por um contorno e outros elementos que permitam o reconhecimento do todo*⁶⁷⁰. Funcionará desta forma como um desenho de estudo, com possibilidades criativas em aberto e simultaneamente como caderno de apontamentos para memorização. Por sua vez, o *storyboard* adquirirá no final do século XX um carácter de desenho tão completo que permitirá ao produtor uma pré-visualização rigorosa do fluxo visual do filme e de, ambos, narrativa e carácter dos personagens. Annete Michelson testemunha:

podemos ver que o desenvolvimento do cinema na última metade do século é o período em que o design de produção foi largamente caracterizado pela adopção do storyboard⁶⁷¹.

No caso português salientaremos a produção de desenhos do cenógrafo e figurinista António Casimiro com um consistente trabalho como autor de *storyboards* para filmes, séries televisivas e teatro, não devidamente estudado.

No *storyboard* de Victor Palla o grau de definição das vinhetas não é muito grande, sendo um desenho esquemático e pragmático, aclarando o essencial da imagem, da cena ou composição. Por outro lado, percorre um conceito mais baseado numa imagética do que numa história para contar, não havendo uma narrativa ordenada, embora possamos identificar sequências inteligíveis ou séries. Difícil por isso de enquadrar no rigor do termo *storyboard*, e também do termo *steno-board*, ainda que, como vimos, se aproxime deste enquanto definição de desenho. Talvez

⁶⁶⁹ Steno do grego Taqui significando Rapidez.

⁶⁷⁰ Rémi, Jacquinet. *Guia prático do Storyboard*. Avanca: Cine Clube de Avanca, 2006, p.104.

⁶⁷¹ Annete Michelson. *Drawing into film: Director's drawings*. Catalogue of exhibition, Peace Gallery, N.Y., 1993.

possamos chamar de *pictorial schema*, ou esquema pictórico no sentido que Gombrich atribuía um valor simbólico equivalente entre a *schemata* e o seu referente real⁶⁷².

Nesse sentido, os esboços em vinhetas revelarão um preliminar conceito ou intenção estética, caracterizada pela relação entre planos de enquadramento, pela relação entre figura/fundo, a pose do modelo, os adereços e outras instruções escritas suplementares, inclusive notas sobre a composição, o tipo de luz a ser usado, materiais e cenários. Será da motivação ou ideia havida, que o acto de desenho, veiculará de seguida a realização da mesma ideia fotograficamente, isto é, mudando de *médium* a luz definirá o conceito prévio, sendo que a execução técnica não atrapalhará a permanência da ideia. As fotografias realizadas são fiéis aos desenhos, quer no seu conceito como vimos, mas também na forma, nas relações espaciais, de elementos de uma mesma estética e de uma linguagem purista colocando a figura humana em diálogo com objectos e formas abstractas. Esta interlocução irá variando até chegarmos a relações mais híbridas ou experimentais tirando partido de efeitos de luz dos objectos sobre o corpo. Veja-se um dos exemplos mais esclarecedores do desenvolvimento deste processo do desenho à fotografia em três etapas distintas.

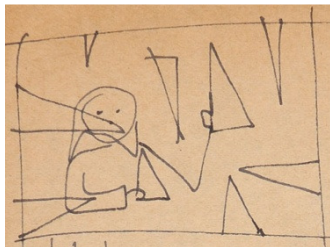


Figura 36 – Vinheta de storyboard, aprox. 5 x 4 cm.



Figura 37 – Prova de contacto 6 x 6 cm.



Figura 38 – Prova final manipulada na câmara escura. 24 x 18 cm.

Partiremos de um pequeno esboço, inserido numa vinheta, mostrando uma figura que segura formas triangulares e em seu redor o espaço se enche de formas geométricas semelhantes (ver Figura 36 – Vinheta de *storyboard*, aprox. 5 x 4 cm.).

⁶⁷² Gombrich, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

Esta fase anunciará desde logo a intenção estética, o primeiro estágio da ideia para uma composição que será colocado em prática no decurso de outras acções sequentes. Em segundo lugar, Victor Palla fotografará um modelo, neste caso a sua filha Maria João pegando num cartão triangular (ver Figura 37 – Prova de contacto 6 x 6 cm.). Por último, e já na câmara escura, com a luz de segurança irá aumentar a projecção a partir do negativo sobre um papel sensível, estará nesta altura a reenquadrar a tomada de vista original, o que alterará logo a percepção da imagem, fazendo-o com o seu critério (ver Figura 38 – Prova final manipulada na câmara escura. 24 x 18 cm.). Ao centrar a figura, recortará a perspectiva da mesa, parecendo imediatamente um espaço preferentemente bidimensional. Os primeiros segundos de exposição do ampliador darão o assento uniforme da imagem, mas, para completar o processo de ampliação e composição, disporá máscaras triangulares de cartão recortadas sobre o papel sensível, expondo alternadamente com tempos de exposição diversos. O primeiro tempo de exposição dá-nos uma escala de cinzentos sem contraste, enquanto os seguintes revelarão a profundidade de cinzentos-escuros e negros. A prova final será irrepetível. Ganhará por isso um novo valor expressivo na medida em que o autor, a partir de uma extrapolação do elemento triangular existente que interage com o modelo, acrescentará sobre o papel o elemento de padrão rítmico. Esta sequência do elemento triangular aparece-nos num jogo ambíguo entre o fotografado e o “fotogramado” (de fotograma). A adição de triângulos subtrai luminosidade e a sua subtracção leva a relações entre cheio e vazio das formas, com tonalidades variáveis. Esta ambiguidade chega a ser prazerosa, um trocadilho técnico – compositivo, que nos parece tão ao gosto de Victor Palla, tirando partido da técnica e causando um efeito artístico.

O resultado final desta peça única simetriza-se ao esboço inicial, isto é, insiste no conceito que o esboço já continha e intensifica-o, dado que coloca a fotografia num outro estágio, próximo de um esquema gráfico, carregado de uma quantidade de significação de cariz gráfico e consequentemente menos significação figurativa. Vem-lhe retirada a dimensão de retrato que poderia anunciar a tomada de vista inicial – enquanto negativo integral. O modelo encerra grande proximidade e ao mesmo tempo parece-nos uma imagem consistentemente abstracta; A mão que pega o elemento triangular evidencia uma relação de gravidade, apoia-se sobre um cotovelo, que por sua vez pode ser lido como um triângulo constante da composição. Esta prova

endereça um espaço pictórico pela própria sobreposição de camadas e material, onde a luz é o *médium* que possibilita uma finalidade estética, quer fora, como dentro da câmara escura, onde Victor Palla compunha as suas peças.

Esta prova não concorre a uma imagem de um espaço fotográfico, mas a uma construção fotográfico-gráfica, de um olhar subjectivo e individualizado, porque encerra num exercício de escolha entre vários aspectos, as subjectivas interpretações dos seus aspectos num determinado minuto. Enuncia um desígnio de composição gráfica sobre a fotografia, onde se acrescenta matéria ou se retira. Ela traduz a sua própria irreprodutibilidade, numa sublimação que a aproxima da obra de arte, como Walter Benjamin frisa, *o aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade*⁶⁷³.

Estas descobertas em fotografia aproximam-se de um sentido poético de construção, em que o autor, mediante a transmutação da linguagem acederá à realidade do seu acto de criação, sendo contudo alcançada a criação através de um processo semelhante ao processo de design, no qual o produto final é uma atitude metodológica que visa essa criação, os desenhos organizam um padrão de dialéctica durante um certo período de tempo, uma arte de raciocínio com método, que segundo Gabriela Goldschmidt funciona como:

um pivot de interacção do imaginário pela contínua produção de imagens ou manifestações cheias de pistas, para o propósito de raciocinar visualmente não sobre algo anteriormente percebido, mas sobre algo para ser composto, a ainda não existente entidade que está a ser projectada⁶⁷⁴.

Embora o produto final, enquanto objecto fotográfico encerre em si mesmo outra apreciação ao nível da estética fotográfica, podemos, antes de tal, verificar que o cruzamento entre desenhos e fotografias nos oferece uma surpreendente equivalência. Esta concordância significa pelo menos que, o desenho embora esquemático, acumula desde logo toda uma carga conceptual, a que a fotografia, com a sua técnica e linguagem próprias, acentuará e sublimará este pré-conceito. Teremos então de

⁶⁷³ Benjamin, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p.77.

⁶⁷⁴ Goldschmidt, Gabriela. "The dialectics of sketching". *Creativity Research Journal*. 1991, p. 140.

considerar este planeamento desenhado e processamento fotográfico como uma actividade próxima da de design, reunindo a aptidão artística e a técnica simultaneamente, com vista à produção de artefactos, neste caso fotográficos.

Neste momento não será difícil apreender relações possíveis entre desenho e fotografia. Os elementos desenhados servem como um *aide memoire* revelando as ideias originais. Em ambos os domínios, manual e mecânico, o processo artístico é revelado sob uma experiência muito pessoal na qual o autor dialoga consigo mesmo e com o que o rodeia, podendo extrair experiências semelhantes. Tal como no desenho, a fotografia como expressão artística requer que todos os sentidos estejam presentes e que haja uma consciência de todos os detalhes naquele momento. A fotógrafa americana Lee Miller, decide no seu trabalho final para a *Vogue*, convidar várias personalidades para desempenharem funções domésticas em sua casa. Em 1953 fotografará Saul Steinberg segurando uma mangueira de jardim que circunda o seu corpo. A similitude existente entre esta fotografia e o famoso desenho auto-crítico de Steinberg de 1948, leva-nos a acreditar que Lee Miller pré-determinou os elementos da fotografia, baseados no conhecimento sobre aquele desenho. Steinberg tinha-se retratado numa figura que traçando uma espiral, se metamorfoseava novamente na sua própria figura, alegoria à sua condição de artista, envolvido pela linha do desenho.

Em alguns casos Victor Palla usará as mesmas técnicas que Man Ray ou Moholy-Nagy haviam experimentado vinte anos antes, tais como, o fotograma⁶⁷⁵, a solarização⁶⁷⁶, ampliações invertidas⁶⁷⁷, superimposições⁶⁷⁸ e outras combinações técnico-fotográficas. Tal como indicado nas instruções do *storyboard*, o uso do

⁶⁷⁵ O fotograma refere-se neste caso a uma técnica de câmara escura que consiste na colocação de objectos sobre o papel sensível, e acendendo a luz do ampliador registando assim a forma dos objectos em sombra. Esta técnica foi apelidada por Man Ray como Rayograph.

⁶⁷⁶ A solarização é um fenómeno em que a imagem registada no negativo ou na prova fotográfica adquire total ou parcialmente uma inversão de valores tonais. Este processo também conhecido como efeito Sabattier foi inventado em 1862 por Armand Sabattier (1834-1910). Obtém-se através de uma rápida exposição à luz da própria imagem, referindo-se à inversão do negativo, enquanto a solarização também diz respeito à inversão das provas, sendo que esta técnica foi descoberta por acaso, por Lee Miller, enquanto modelo e assistente de Man Ray em Paris nos anos 20.

⁶⁷⁷ O positivo assume a condição inversa do negativo.

⁶⁷⁸ Walter Nurnberg distingue entre fotomontagem e superimposição; enquanto a primeira é alcançada com a ajuda de “métodos gráficos”, a superimposição é um processo de combinação de imagens fotográficas produzido exclusivamente por “meios fotográficos”, seja pela múltipla exposição de um negativo ou pela impressão de múltiplos negativos sobre um único papel sensível. Nurnberg, Walter. *The Science and Technique of Advertising Photography*. London and N.Y.: The Studio Publications, 1940.

estroboscópio⁶⁷⁹ estando contemplado, não virão, contudo, realizadas as respectivas fotografias. Subsiste assim o desenho que descreve uma figura segurando as mãos acima da cabeça e com braços esticados os deixa cair numa série de desenhos das diferentes posições em queda, ilustrando a sequência deste movimento. Esta ideia, de captura do movimento irá ser realizada através de outras operações fotográficas, designadamente através de exposições longas movendo uma pequena fonte de luz, durante a exposição do negativo. Estes efeitos que Victor Palla também apontou de raiogramas, foram obtidos com a luz de uma vela ou ponta de cigarro que, ao descrever alguns movimentos no espaço, registam uma linha de luz contínua unicamente durante o tempo de exposição determinada. É o caso do retrato de Zulcides com raiograma⁶⁸⁰.

Já em 1949 o fotógrafo Gion Mili tinha fotografado desta forma, permitindo a Picasso desenhar sem suporte físico, com um lápis de luz descrevendo figuras antropomórficas no ar. Este resultado de forte impacto visual terá origem nas fotografias de estudo de figuras em locomoção registadas em 1885 por Étienne-Jules Marey que havia inventado um método de reproduzir uma série de imagens sucessivas de um corpo em movimento sobre o mesmo negativo, denominadas de cronofotografia.

Vários efeitos irão ser procurados; através do estroboscópio ou jogos com materiais reflectores: água, mesa envernizada, papel de prata, jogos de texturas, repetição do mesmo elemento, papel amachucado ou luz filtrada. As ideias e técnicas que ensaiou, cenografou e dirigiu não acabarão no *le clic* fotográfico, haverá matéria de invenção até à última consequência. Munido da sua Rollei produzirá uma grande quantidade de negativos, mas menos provas ampliadas, que ainda assim, lhe caberá a

⁶⁷⁹ Um estroboscópio consiste num dispositivo óptico que permite estudar e registar o movimento contínuo ou periódico de elevada velocidade de um corpo, com o objectivo de o fazer parecer estacionário. Obtém-se um conjunto de imagens discretas mas que são representativas do percurso que o corpo descreve. Esse efeito é conseguido através da alternância entre a iluminação com uma luz intensa e o bloqueamento dessa luz com um diafragma - lâmpada estroboscópica. Quando é utilizado com uma lâmpada estroboscópica permite determinar a frequência de rotação de corpos, pois fazendo coincidir a frequência da iluminação com a do movimento, cada feixe de luz ilumina a mesma fase do movimento, resultando numa aparente imobilidade do corpo em rotação. Se as frequências do estroboscópio e do processo de medição coincidirem, o processo parece estar parado. Se não se der a referida coincidência, então o processo avança ou retrocede lentamente a uma frequência maior. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2009. [Consult. 2009-05-30]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$estroboscopia](http://www.infopedia.pt/$estroboscopia)

⁶⁸⁰ Vd. ficha de obra n.º N3A_c8 e seguinte, parte II da Tese.

revelação e ampliação dentro da câmara escura, instalada numa pequena divisão da sua casa. Contratará modelos escolhidos por Zulcides Saraiva para o seguimento das ideias registadas no *storyboard* (também fotografando as filhas como vimos ou pessoas chegadas), onde a ideia de representação não se apresenta como fim último mas é resultado de uma experimentalidade aliada ao controlo máximo do processo. Ao contrário da captação do «instante decisivo»⁶⁸¹, que virá uns anos mais tarde e reflectido em *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, este conjunto de desenhos e respectivas fotografias constituir-se-á como vestígio do processo evolutivo da disciplina visual do autor. Estas séries fotográficas não teriam como objectivo de sua execução, um fim contemplativo para além do próprio autor. Elas enunciam um desejo absoluto de controlo do processo, como aliás o caracterizava em qualquer disciplina que trabalhava. Portanto a sua produção fotográfica trabalha dentro dos limites de toda a sua disciplina visual, de dentro para fora.

Ao se acrescentar uma nova faceta visual à sua obra fotográfica — uma vez que este conjunto enquanto processo ainda não constituiu motivo de exposição — pressupõe-se um estado de experimentação já englobado no conceito de arte fotográfica, embora Victor Palla seja claro ao referir que usava a fotografia como meio auxiliar e complementar do seu trabalho de gráfico, arquitecto e pintor:

(...) Já com uma intenção, de qualquer maneira queria fugir àquelas fotografias que se faziam cá. Era sobretudo experimental e estava tudo ligado, muitos desses desenhos e fotografias serviram para capas de livros.⁶⁸²

Esta consideração da fotografia mais como meio do que propriamente como fim poderá justificar o facto de só ter exposto fotografia pela primeira vez em 1955 nas EGAP, e nunca ter exibido estas fotografias experimentais. Todo o período fotográfico anterior a 1955 coloca-nos o problema da datação exacta das obras, desenhos ou fotografias, uma vez que quaisquer dos dois não se encontram datados ou mesmo assinados. Com a excepção de duas fotocópias de fotografias datadas de 1952,

⁶⁸¹ Segundo Henri Cartier Bresson que criou o conceito para descrever a importância de determinado momento: o reconhecimento numa fracção de segundo do significado do acontecimento.

⁶⁸² Victor Palla em depoimento ao autor da Tese, 14 de Fevereiro de 2006.

intituladas «Algés»⁶⁸³ porém assinadas em 1984, e de algumas capas publicadas, todo o processo de concepção das fotografias leva a crer ser anterior a 1952. Aferindo comparativamente alguns factos aproximar-nos-emos de um período em que parecem coincidir acontecimentos relacionados com o mesmo processo criativo, detectando-se uma forte contaminação disciplinar.

Verifica-se por exemplo que foram usados o mesmo tipo e formato de papel, a mesma caneta com tinta estilográfica azul, tanto para desenhos de estudo das capas da colecção “Os Livros das Três Abelhas”, como para alguns desenhos de estudo das séries fotográficas. Dos nove títulos da colecção “Os Livros das Três Abelhas” somente os três primeiros estão datados, de Abril, Junho e Julho de 1952. Presume-se que os restantes números sejam também de 1952, pelo menos a julgar pelos orçamentos das casas impressoras não excluindo a hipótese de terem saído em 1953. Com excepção do retrato de Cardoso Pires, desenho feito a partir do quadro de 1951, que figura na edição especial das *Histórias de Amor*, de 1952, são estas as únicas obras datadas. Toda a série de esboços a tinta azul e alguns iniciais a lápis terá decorrido muito possivelmente entre o ano de 1951 e o de 1952. As séries fotográficas resultantes do *Storyboard*, de que aqui temos vindo a dar conta foram essencialmente capturadas com a Rollei, como provam os negativos 6 x 6. Victor Palla diz:

O 6 x 6 não possui muita diferença da 6 x 9, mas a segurança era outra. Logo a seguir improvisei laboratório próprio. As dimensões do negativo permitiam cortes, enquadramentos diversos, e fiz de tudo, também — fotos de arquitectura, edifícios em construção, retratos, modelo, documentos sobre obras em progresso — pintura, grafismo, gravura, table top⁶⁸⁴, experimentação e viagens.⁶⁸⁵

⁶⁸³ O original ampliado por Victor Palla corresponde ao nu deitado com efeito *Zébrage*, adquirido pela F.C.G. em 2008, intitulado pelo autor como “Nude on the floor”. Presume-se que esta prova tenha sido enviada para o concurso da Rollei na época.

⁶⁸⁴ Cremos que se refira aos jogos de luz e reflexos elaborados sobre uma mesa e fotografados

⁶⁸⁵ Palla, Victor. “Foto-biografia”. Texto manuscrito e não publicado datado de Abril de 1994. Espólio Victor Palla.

É possível verificar pelo número de série⁶⁸⁶ que a Rolleicord⁶⁸⁷ que Victor Palla usou, foi lançada no mercado em Novembro de 1950, em fabrico até Julho de 1953⁶⁸⁸, portanto com a possibilidade de ter sido oferecida a Victor Palla em 1951 ou 1952. Já o negativo do Retrato de Zulcides com raioograma é de formato 6 x 9 pelo que é provável que esta fase experimental seja prévia ao período da Rollei, com as superimposições e desenhos de luz ou raioogramas.

Constata-se uma evidente contaminação entre desenho e fotografia e naturalmente entre fotografia e grafismo, pela semelhança entre uma fotografia encenada de único exemplar (não datada) e a capa de *O chapéu de Três Bicos*, (também não datada)⁶⁸⁹. Esta analogia visual com uma das fotografias poderá ajudar a balizar que esta publicação é posterior a Julho de 1952 e anterior a 1953. Esta datação não podendo ser exacta, leva-nos a dizer que estes processos decorreram durante um período de tempo, o mesmo dos processos criativos, de execução, do desenho e composição fotográfica e gráfica, até à produção final com a publicação dos títulos. São processos que hoje em dia nos parecem morosos, mas podemos ver a rapidez de execução que todas estas operações levaram a efeito se pensarmos que Victor Palla fez coincidir vários projectos contemporaneamente.

A dimensão de uma linha exploratória pessoal e individualizada é patente desde a construção na câmara escura de provas fotográficas compostas, como vimos, mas também na correspondência directa às capas da colecção «As Três Abelhas», nomeadamente *O Chapéu de Três Bicos* e *A Morte de Um Caixeiro Viajante*, convergindo na estética de triângulos que por sua vez também dominou a imagem no projecto do Snack-bar Pique-Nique, sublinhando que a ideia de design confluiu graças a uma experiência estética, testada previamente em desenho, em fotografia, em design visual, vindo a culminar no design de interiores, em que o Pique-Nique é o melhor exemplo. Paul Strand que havia proclamado a fotografia como arte, declarará em

⁶⁸⁶ Rolleicord III modelo K3BN°1334889, Objectiva inferior Carl Zeiss Triotar 1:3.5 f=75mm, n°. 3438256, objectiva superior Carl Zeiss n°. 02274, com pára-sol, cunhas, vidro, filtros e estojo em couro.

⁶⁸⁷ A Rollei construída por Franke & Heidecke lançou em 1934 uma versão mais simples e económica da Rolleiflex, denominada Rolleicord e destinada a amadores com exigência de qualidade. Os modelos da Rolleicord tinham uma lente com abertura de f/3.5 enquanto a Rolleiflex tinha uma abertura de f/2.8, ainda vinham com um sistema de avanço de filme diferente, um puxador em vez da manivela da Rolleiflex.

⁶⁸⁸ De acordo com o site <http://www.rolleirepairs.com/models.htm>

⁶⁸⁹ Vd. Sequência de imagens, n.º N3A_d1 a n.º N3A_d7 na parte II da Tese.

1923 que composição e design não poderiam ser fixados por regras, uma vez que não seriam por si uma receita estática através da qual se faria uma fotografia ou qualquer coisa contendo um significado. Ao se atingir uma clareza tanto perceptiva como da própria habilidade para a registar, terá então o artista criado a sua própria composição, o seu próprio tipo de design, pessoal⁶⁹⁰. Encontramos na estética dos triângulos a convergência de uma pesquisa formal e porventura de uma linguagem, contendo essa intencionalidade estética individualizada que caracterizará a obra de Victor Palla entre 1951 e 1954. Victor Palla conceberá a estrutura artística através de todos os meios visuais de expressão e de representação como factor evolutivo, numa simbiose habilidosa e profícua entre diferentes disciplinas, reforçando a relação de interdisciplinaridade do seu projecto artístico.

Em Portugal, antes da Segunda Guerra Mundial, a fotografia como forma de expressão artística, não documental ou ilustrativa foi, arrisquemos, inexistente, aparecendo tardiamente e em experiências isoladas. Poucos exemplos existem e relevamos alguns momentos e autores. Em 1942, Nuno Teotónio Pereira, enquanto estudante de arquitectura, realizará uma série de fotografias, entendidas não como registo documental, mas na tentativa de um modo de expressão⁶⁹¹; preparava pequenos cenários dispondo os óculos e outros objectos pessoais tais como o esquadro, o rolo de papel ou objectos geométricos em madeira, misturados com elementos naturais, num arranjo compositivo e poético que denominará auto-retrato. Muitas das suas fotografias permanecem ainda hoje desconhecidas do grande público.

Na exposição “Batalha de Sombras” realizada em 2009 no Museu do Neo-Realismo, sobre um trabalho de investigação de Emília Tavares, descobrem-se mais alguns autores que traduziram a fotografia numa experiência gráfica com resultados abstractos, como Varela Pécurto, António Paixão e numa incursão que explora os elementos formais da arquitectura com grande sensibilidade compositiva temos Fernando Taborda e Eduardo Harrington Sena. Salientamos o trabalho fotográfico de Sena da Silva, arquitecto que fizera uso da fotografia, enquanto fotografia de

⁶⁹⁰ Strand, Paul. “The Art Motive in Photography”. Conferência proferida no Clarence H. White School of Photography em 23 de Março de 1923. Publicada posteriormente, *British Journal of Photography*. 5 de Outubro de 1923.

⁶⁹¹ Depoimento ao autor da Tese em 21 de Setembro de 2009.

publicidade e igualmente nas aplicações em capas de livros, nomeadamente para a Editora Ulisseia. Um arquitecto, fotógrafo e gráfico com preocupações muito semelhantes com as de Victor Palla. Tal como Fernando Lemos, como veremos.

As fotografias de Fernando Lemos são hoje um marco incontornável da fotografia surrealista portuguesa. Ressuscitadas nos anos 90, foram exibidas pela primeira vez em 1952 na arrojada exposição conjunta com Vespeira e Fernando de Azevedo na Casa Jalco, instaurando polémica e havendo demonstrado a clausura artística e cultural em que Portugal permanecia. Mas, inversamente propunha algo transformador, uma vontade unificadora de criação de um ambiente pela comunhão do poder expressivo, um “clima poético”, em detrimento da inscrição em movimentos catalogáveis e compreensíveis. Para isso, a disposição de manequins e objectos foram essenciais para uma atmosfera surrealista. Curioso notar que todos os intervenientes desta exposição usarão as seguintes técnicas em comum: óleo, guache e desenho. Depois, enquanto Fernando de Azevedo e Vespeira utilizará colagem e ocultação⁶⁹², Fernando Lemos utilizará fotografia para composições e retratos, prática que tinha iniciado em 1949.

José-Augusto França acusará a influência da fotografia subjectiva nas fotografias de Fernando Lemos num artigo de 1953, “a lente subjectiva”, apontando o movimento criado em 1949 na Alemanha por um grupo de fotógrafos⁶⁹³ entre os quais se destacará Otto Steinert, que definia a fotografia como a *expressão pessoal ou de interpretação pelo fotógrafo em contraposição à perspectiva objectiva da Nova Objectividade*⁶⁹⁴. É verdade que, durante o pós-guerra novos movimentos fotográficos eclodirão⁶⁹⁵, artistas e designers serão inspirados pelo uso da fotografia como meio criativo, de linguagem e de expressão, mas também fotógrafos haverá um certo

⁶⁹² Segundo Rui Mário Gonçalves esta técnica foi inventada por Alexandre O'Neill e consiste em cobrir parcialmente um desenho ou uma fotografia, desmembrando a organização lógica ou naturalista das partes não cobertas. Gonçalves, Rui Mário. *História da Arte em Portugal De 1945 à actualidade*. Vol. 13. Lisboa: ed. Alfa. 1986.

⁶⁹³ Em 1949 expuseram na Alemanha (numa feira de fotografia em Neustadt na der Haardt) Peter Keetman, Wolfgang Reisewitz, Otto Steinert e seus estudantes, chamaram-se a si mesmos de “fotoform”. Este grupo informal aumentou e consolidou-se tendo-se feito representar em Colónia na Photokina (1950), em Saarbrücken (1951).

⁶⁹⁴ Tradução livre de Gernsheim, Helmut and Alison. *A Concise History of Photography*. London: Thames and Hudson, 1965, p. 233.

⁶⁹⁵ A exposição “Résonances I. Photographier après la guerre: France – Allemagne 1945 –1955” em Jeu de Paume, Paris, patente ao público em 2008, fez uma leitura comparada entre o trabalho realizado em França e o realizado na Alemanha.

renascimento das técnicas fotográficas de Moholy-Nagy⁶⁹⁶, Man Ray, Max Ernst e Wolfgang Palalen, que nos anos 30 havia explorado o “fumage”, técnica inventada já no início do sec XIX que consistia na deposição de fumo sobre a imagem. Fernando Lemos usará esta técnica, mas, segundo o mesmo, naquela altura não tinha conhecimento do trabalho fotográfico destes autores. Aliás, Fernando Lemos não se considera um fotógrafo no verdadeiro sentido da palavra, dizendo que faz fotografia como artista plástico porque a fotografia tem a importância de ensinar as pessoas a ver. Justificando o facto de hoje em dia não fotografar afirmará que a fotografia está em si, tal como o desenho o estará, porque este interiorizar de uma cultura visual de Lemos terá início no desenho litográfico e enveredará para as artes gráficas e fotografia aproximando-o cada vez mais de Victor Palla. Lemos reconhece a importância da sua passagem pelo desenho de litografia:

Comecei profissionalmente a trabalhar como litógrafo, desenhista de litografia numa fábrica chamada Viúva Ferrão, só fazia lataria em folha-de-flandres, onde a certa altura a guerra não permitia trabalhar os seis dias da semana, me davam três. Para eu trabalhar os outros três, acabei trabalhando na parte gráfica mesmo da maquinaria e aprendi impressão. Então, fazendo a António Arroio à noite eu fiz o curso de desenhista litográfico. Eu fazia letra de 2mm na pedra sem retoque, fazíamos cromos, separando as cinco cores de um cromo na mão, com retícula. Eu tive esse aprendizado, já de ter pelo desenho uma arma de destino.⁶⁹⁷

Esta arma do desenho tal como diz, fá-lo-á considerar-se essencialmente um gráfico, na medida em que o desenho para Lemos é algo que tem de ser executado com alta precisão, procurando chegar ao lugar sem margem para correcções ou emendas.

⁶⁹⁶ Durante os anos 20 na Bauhaus, Moholy-Nagy defendeu um novo espaço criado com a luz, afirmando que directa ou indirectamente a fotografia teria influenciado o cubismo.

⁶⁹⁷ Depoimento ao autor da Tese após sessão de apresentação do filme documentário de Guilherme Coelho intitulada «Atrás da Imagem», apresentado na Universidade Nova de Lisboa, 17 de Novembro de 2009, organização Estudos de Arte Contemporânea, FCSH, UNL.

Cremos que Victor Palla não terá tido conhecimento das fotografias de Fernando Lemos antes de Janeiro de 1952, altura em que viu a exposição da Casa Jalco, facto esse que o terá levado a pedir a Lemos algumas imagens⁶⁹⁸ para a revista *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, e onde elogiará estas fotografias num artigo intitulado “O olho quadrado”. Palla verá o lado arquitectural destas imagens (algumas inéditas) e desenhará algumas figuras, linhas perspectivadas ou formas sobre as fotografias de Lemos numa intencional alteração da noção de escala, explicitando assim o valor de mural ou dos *photo-murals* que via nestas imagens. Defenderá “o lugar da fotografia”, encorajando os jovens nesta prática como forma de expressão própria, e embora não acuse o movimento de Otto Steinert, descobrem-se nas suas palavras esta dimensão criativa e pessoal que Augusto França já referira no seu artigo.

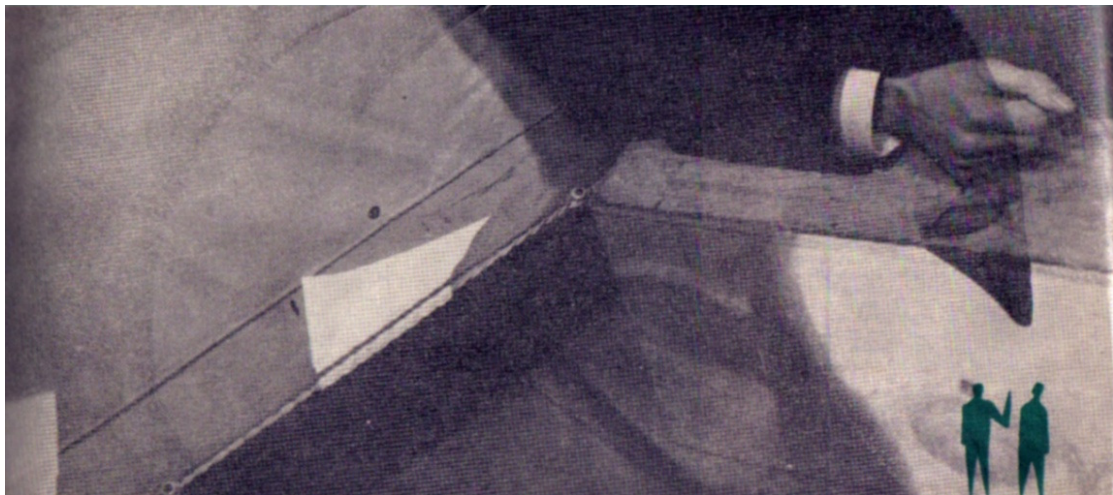


Figura 39 - Retrato de José Augusto-França por Fernando Lemos com duas figuras verdes sobrepostas por Victor Palla. Revista *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*, nº 3-4, Abril de 1953, p.36

⁶⁹⁸ O contacto entre ambos foi episódico, no entanto da mesma forma que Palla pedirá a Lemos elementos para a sua publicação, Lemos pedirá material para incluir numa exposição. Damos conta da única carta de Fernando Lemos a Victor Palla datada de 4 de Março de 1953: «Amigo Palla. Eis o que me pediu e parece estar na carta. Se houver alguma novidade, pode telefonar-me. Gostaria de falar consigo sobre um possível empréstimo de 1 quadro ou quadros seus para as exposições que efectuamos permanentemente no cinema S. Jorge. Precisamos como calcula de ter sempre material rolante de toda a gente decente, para que este ritmo de exposições se mantenha, e não se recorra a certos pintores que fariam falta entretanto à galeria Molder, por exemplo. Entendido? Temos todos a responsabilidade de manter aquilo com um ar asseado. Até onde se puder evitar a trampa evitaremos. Já chega o que se faz sem que nós a possamos evitar. Se não há inconvenientes nisto, e com ausência de cerimónias que nos caracteriza, posso já pedir-lhe e agradecer-lhe que os deixe na galeria de Março a meu cargo. Sem mais às suas ordens. Um abraço camarada do Fernando Lemos». Fernando Lemos referirá noutra entrevista a admiração mútua e quase secreta entre ambos. «Fernando Lemos: Eu sou a Fotografia». Sérgio B. Gomes. *Público*. 4 de Dezembro de 2009.

Victor Palla terá iniciado esta sua experiência fotográfica sensivelmente ao mesmo tempo que Fernando Lemos, embora o seu gosto pela fotografia era já anterior como sabemos e, já em 1945 fizera sair um texto de Louis Aragon onde este defenderá a fotografia como um auxiliar da pintura porque a *fotografia ensina a ver e vê o que o olhar não pode aperceber*⁶⁹⁹. Victor Palla estará naturalmente informado dos novos movimentos emergentes e trabalhos de outros fotógrafos, como prova alguma bibliografia proveniente da sua biblioteca. Walter Nurnberg referir-se-á às combinações fotográficas no último capítulo do seu livro *Advertising Photography* (1940), Pierre Delarue-Nouvellière lançará duas obras essenciais intituladas *La Lumière Artificielle* (1948) e *Fantaisies Photographiques*⁷⁰⁰ (1951) onde ilustrará através de pequenos desenhos, as técnicas e truques usados como exemplos das possibilidades criativas oferecidas pela fotografia.

Em ambos a fotografia se situará numa nova dimensão exploratória, de maneira que ela não é um fim em si mesmo mas o resultado de um processo criativo e expressivo. No caso de Lemos o seu olhar individualizado dá-se quando imprimira imagens sobrepostas, a sua criatividade ocorrerá da mesma forma que traduzirá um sentimento pictórico, dizendo até que “pintava em cima de imagens”⁷⁰¹ — este modo de exploração plástica com a máquina fotográfica será espontânea, um *médium* natural de expressão artística, num determinado propósito lhe permitiu alcançar as propostas surrealistas. Continuará o seu percurso entre pintura e desenho logo aparecendo as suas séries de “Desenhos Inocentes” que culminarão na série “Caligráfica”; Podemos talvez dizer que a sua fotografia conduziu com mais certeza à obra do pintor e do desenhador. Já a fotografia de Palla nesta fase será, como vimos, veiculada pelo desenho, dando origem a um determinado conceito dentro do design visual. Palla continuará a sua actividade editorial, gráfica e de arquitectura e só voltará à fotografia a partir de 1955/56 no seu registo de Lisboa. Lemos dirá a seu respeito:

Seu avô foi uma figura fundamental para minha geração e ainda tenho a imagem do trabalho dele como referência para uma possibilidade portuguesa de fotografia. Tenho do Victor uma estima particular — é

⁶⁹⁹ Aragon, Louis. “O pintor e a Fotografia”. *A Tarde*. n.º 8, 29 de Julho de 1945, p. 3.

⁷⁰⁰ A 1.ª edição é de 1943.

⁷⁰¹ Brito, Margarida Acciaiuoli de. *Fernando Lemos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006, p.10.

um dos meus companheiros do preto e branco. Ninguém após a sua obra e as inquietações que o fizeram pesquisar, deu à verdadeira fotografia uma resposta. Acrescento o facto de ele ter uma grande formação como gráfico e arquitecto o que foi importante para ter dado ao seu trabalho um papel inconfundível e de uma força de inteligência indispensável para o conceitual fotográfico.⁷⁰²

Consideramos relevante a identificação e caracterização do começo da obra fotográfica de Victor Palla e os pontos de contacto com a obra de Fernando Lemos correspondentes ao mesmo período. As combinações fotográficas usadas por ambos serão inflectidas de forma diferente em cada percurso. A relação entre a sensibilidade plástica de cada um e os médiums utilizados imprimirá uma identidade afastada de qualquer uniformização. No caso de Lemos chegará ao desenho enquanto posterior formação numa condição pictórica e no caso de Palla contará com o desenho enquanto ideia dessa mesma realização pictórica.

⁷⁰² Fernando Lemos em depoimento por email ao autor da Tese, 18 de Abril de 2009.

2.7 O desenho para a obra de cerâmica

A moderna cerâmica de autor experimental e executada como forma de arte, remonta ao século XIX e foi desenvolvida pelo movimento Arts and Crafts em oposição às tendências da industrialização. Foi seguida pela Bauhaus, convocando mestres e estudantes que queriam ver o reverso da divisão entre arte e produção, devolvendo ao ofício do artesão, o estatuto de fundamento de toda a actividade artística, pela crença numa futura sociedade mais humana.

A Portugal, uma sociedade fechada culturalmente a quaisquer influências e ideias vindas de outros países, não se poderá falar de moderna cerâmica de autor antes de 1954, com o surgimento do Estúdio da Fábrica SECLA, nas Caldas da Rainha (Sociedade de Exportação e Cerâmica, L^{da})⁷⁰³. O interesse de designers e artistas motivados por um experimentalismo artístico com reconhecimento comercial das suas peças despontará com a aposta de Joaquim Pinto Ribeiro, na criação de uma oficina artística dentro da Fábrica, que irá reunir vários nomes. Hansi Staël (Von Holstein), pintora húngara com residência em Lisboa, fazia cerâmica havia tempo, iniciando os primeiros contactos com Joaquim Pinto Ribeiro em 1950, sendo a primeira pessoa a apresentar cerâmica nas EGAP a par de Hein Semke, artista alemão residente em Portugal desde 1932, que por volta de 1935, em viagem pela Europa dará a conhecer as suas peças a Picasso. Aparentemente desinteressado, Picasso só começará a moldar peças em 1946, e cedo tornará este artesanato numa vertente artística reconhecida. Hansi Staël foi a dinamizadora do estúdio de Pinto Ribeiro, que a partir de 1954 reunirá nomes como Tomás de Melo, Júlio Pomar, Alice Jorge, Luís Ferreira da Silva, António Quadros, José de Santa-Bárbara, entre outros, dando origem a um espaço simultaneamente experimental, artístico e comercial.

Pinto Ribeiro ocasionalmente convidará Victor Palla, antigo colega de liceu, a passar pela SECLA, onde este conhecerá Hansi Staël,

Eu andava lá pelas oficinas. Conheci a Hansi Staël porque ela estava lá empregada a pintar quadros, penso eu.⁷⁰⁴

⁷⁰³ Gonçalves Pinto, Helena, et al. *Estúdio SECLA: uma renovação na cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999.

⁷⁰⁴ Victor Palla em depoimento ao autor da Tese, 14 de Fevereiro de 2006.

A partir de 1949, em vários períodos distintos, Zalcides Saraiva e Victor Palla frequentarão a fábrica numa altura em que o conhecido Estúdio ainda não se havia formado. Esta altura na SECLA reveste-se de actividades que vão desde a pintura de jarros e pratos anteriormente moldados na roda de oleiro, à modelação de novas peças de cariz mais artístico e pouco funcional — portanto cerâmicas sem fins comerciais ou de industrialização, constituindo-se em peças únicas, datando na sua maioria entre 1949 e 1950. Das quatro dezenas de peças desse período, destacam-se uma série de vasos antropomórficos, animais e um conjunto de figuras com instrumentos musicais⁷⁰⁵.

A particularidade de algumas destas peças é de haverem sido previamente esboçadas, sendo visível uma estilização de figuras entrecruzadas pré-configurando novas formas que serão modeladas, apresentando grande semelhança com as figuras reclinadas de Henry Moore, que havia também elaborado desenhos e gravuras para as suas esculturas durante os anos de guerra. Reconhecendo esta possível influência, Victor Palla dirá que *era a ideia que eu fazia de escultura, na fábrica até faziam troça de mim*⁷⁰⁶. Em 1948 havia estado em Londres onde assistira à *Open Air Exhibition of Sculpture*⁷⁰⁷ nela estando patente a *Recumbent Figure*⁷⁰⁸, uma das primeiras obras em que Moore mostrará a figura feminina reclinada e ondulante num caminho mais abstractizante — as suas figuras haviam-se metamorfoseado continuamente desde a década de 30. Esta exposição esteve aberta durante quatro meses em Battersea Park sendo a primeira vez que o público assistirá à moderna escultura ao ar livre e não colocada em galerias. As palestras e oficinas ocorridas durante a exposição contribuirão para uma sensibilização do público em relação à moderna escultura que se vinha assistindo. A escultura britânica terá mesmo durante o período da guerra, uma fase de maior afirmação sendo apreciada enquanto objecto visto do espaço exterior e afirmando-se gradualmente enquanto objecto colocado no espaço doméstico, numa relação cada vez menos dependente da arquitectura. No pequeno

⁷⁰⁵ Vd. ficha de obra n.º N4_a1 e seguintes, parte II da Tese.

⁷⁰⁶ Victor Palla em depoimento ao autor da Tese, 14 de Fevereiro de 2006.

⁷⁰⁷ Exposição intitulada “Open Air Exhibition of Sculpture at Battersea Park” de Maio a Setembro de 1948 e organizada pelo London County Council em associação com Arts Council of Great Britain. Esta exposição foi a primeira de uma série que ocorreram trienalmente até 1966. Registaram-se 175.000 visitantes.

⁷⁰⁸ Escultura de 1938 em pedra pertencente à Tate Gallery.

catálogo desta exposição R.R. Tomlinson confirmará que os objectivos seriam exactamente os de renovar o interesse pela escultura como disciplina vital, da mesma forma que a pintura e o desenho o haviam conseguido. Henry Moore será a figura de proa da moderna escultura, sendo ainda nesse ano merecedor do Prémio na Bienal de Veneza.

Nesse sentido, as quatro peças de Victor Palla inspiradas em Moore existiam como ideia de escultura, enquanto os jarros antropomórficos, o centauro, o porco-espinho ou a figura equestre assentavam na problemática da relação de escala (tal como viramos com o desenho sobre as fotografias de Fernando Lemos). Existe, inclusivamente um registo fotográfico que demonstra essa vontade, por via de um exercício de montagem. Ao fotografar as suas peças, Victor Palla dispô-las-á em grupos ou num contexto envolvente. Junto à figura reclinada⁷⁰⁹ (17 x 5 x 11cm.) pousará um pequeno recorte de uma mulher, dando ideia pelo contraste de escala, da dimensão da escultura que terá pretendido. Menciona-nos:

Uma experiência ambiciosa fez-se agressiva, recusa-se; não tinha escala doméstica e o encontro numa escala mais apropriada prova-o.⁷¹⁰

Certas peças colocam-se mais próximas de uma linguagem escultórica e menos de uma concepção de cerâmica artística. Mas, a cerâmica interessava-lhe sobretudo como experimentação da própria matéria, das suas possibilidades e fragilidades, palavras escritas no pequeno ensaio intitulado “Lição dos objectos”. Fala-nos da prática e da habilidade necessárias desenvolver para modelar o barro, pois de outra forma o *artesão ri-se do artista*, constatando que mesmo a mais doméstica de todas as artes tem as suas leis. Identificar a importância da matéria com que se trabalha e transpor as condições da sua manufactura serão, então para Victor Palla o primeiro estágio para a produção artística. Peter Dormer sustenta que os designers perderão controlo sobre as suas criações a partir do momento que as abandonam à produção, pois a força do artesanato residirá na sua flexibilidade, a qual permitirá ao artista mudar, expandir e explorar a sua intenção original até ao ponto em que

⁷⁰⁹ Ver ficha de obra n.º N4_a13, parte II da Tese.

⁷¹⁰ Palla, Victor. “Lição dos Objectos”. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*. n.ºs 3-4. Abril de 1953, p.45-46.

considere o seu trabalho artístico completo⁷¹¹. Talvez por estas razões Victor Palla não terá tido interesse na produção em série das suas peças. Elas existem de forma mais artística que funcional, sendo o intuito, como vimos, a experimentação e a transformação de um artesanato em vontade artística. As suas tentativas concentrarão o desenho como possibilidade de ultrapassar o artesanato comum, mas depara-se com a dificuldade da substância, dos princípios em que reside o sucesso da boa peça; dar forma a esse corpo através dos métodos artesanais, moldar o barro ou o engobe, esmaltar e cozer. A partir desta consciência o artista verá o seu campo de possibilidades acrescido, assim, a cerâmica não se resumirá ao artesanato ou à peça a industriar. A modelação destas peças diz respeito a uma intenção artística e a uma expressão próprias cujo meio será neste caso o artesanato. Dormer afirma ainda que todas as formas construídas em barro resultam de um pensamento conceptual porque o barro é o meio ideal para aqueles que querem fazer gestos arbitrários ou marcas, sendo usado como veículo para a intuição expressiva. Paralelamente, e no caso das peças precedidas de esboços, detecta-se a correspondência entre o pensamento no desenho e a peça final construída, um processo intermédio e análogo com o de projectar do arquitecto ou do designer. Não será por acaso que actualmente se distingue arte cerâmica de design cerâmico. Enquanto as primeiras têm uma origem intuitiva (outrora formas lançadas na roda de oleiro), as formas construídas ou modeladas envolvem pensamento.

Portanto, o trabalho de Victor Palla neste domínio situa-se entre os limites do design da peça única, do artesanato e da vontade próxima de um escultor, não existindo distinção entre quem pensa e executa o desenho e quem lhe dá a forma manualmente.

Este caminho poder-nos-ia levar ao desenho enquanto produto de pensamento do arquitecto — que partindo duma linha a duas dimensões conseguirá elevar a mente à criação uma forma tridimensional, mas também nos poderá levar a um desenho considerado específico dos escultores e relevado enquanto processo de trabalho⁷¹². Quem desenha o volume de um objecto é impelido a senti-lo através da sua massa em

⁷¹¹ Dormer, Peter. *The New Ceramics, Trends, Traditions*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1994.

⁷¹² Actualmente o desenho de escultores tem sido muito apreciado, Cf. “British sculptors’ drawings: Moore to Gormley”, Exposição patente entre 2008 e 2009 no British Museum com desenhos de Jacob Epstein, Henry Moore, Reg Butler, Anthony Caro, Marc Quinn e Antony Gormley.

vez de linhas, da mesma forma, o escultor modela o barro partindo do centro e adicionando continuamente massa no preenchimento do espaço que o próprio objecto ocupará. Este entendimento do peso num objecto é sentido pela ideia de energia; a solidez dá a sensação de peso sendo necessária energia para deslocá-lo. As formas são alcançadas da mesma maneira, pela adição de material. Neste sentido, o acto de desenho conceptual entre arquitecto/designer e escultor assemelha-se na prefiguração do objecto a alcançar. Mas enquanto os desenhos de Henry Moore procuram revelar uma forma resultante do esforço de riscar e sombrear, os esboços de Victor Palla para cerâmicas são mais lineares, como se a forma não fosse mais um problema e desafio do desenho, mas da própria modelação.

Embora pontual, esta incursão de Victor Palla pela cerâmica, confluindo o desenho e a fotografia, parecer-nos-á marcante senão mesmo pioneira de uma tentativa de cerâmica moderna que só terá logrado a partir de 1954 com o impulso de Hansi Staël no Estúdio Secla. Por outro lado, esta iniciativa irá despoletar o uso do azulejo decorativo a partir de 1949 em obras de arquitectura como analisámos em capítulo anterior. Victor Palla apresentará cerâmica a par de Hansi Staël, na V EGAP (1950), na VII EGAP (1953) e na IX EGAP (1955) mostrando também uma escultura em pedra.

2.8 Os desenhos de Arquitectura

Tratar-se-á neste subcapítulo de explicitar o corpus de desenhos do *atelier* Bento d'Almeida/Victor Palla e discutir algumas problemáticas daí decorrentes.

O presente espólio de desenhos é constituído por uma grande quantidade de rolos de papel vegetal, que, contudo, não correspondem ao todo da obra desenhada desta equipa — cerca de metade destes rolos e pastas contendo informação de projecto bem como outros elementos relativos ao *atelier* foram literalmente colocados num contentor a vazadouro, após a dissolução da sociedade. Coube ao Arquitecto João Bento d'Almeida resgatar todos os rolos que pôde, mantendo-os em seu poder. Em 1992, acompanhámos Victor Palla a casa de João Bento d'Almeida para aí seleccionar algumas dezenas de rolos que nos ajudaram no trabalho académico dessa altura.

Recentemente, o trabalho de mestrado realizado pela Arquitecta Patrícia Bento d'Almeida, ofereceu-nos a possibilidade de ver o espectro de um largo percurso onde vêm reflectidos os diferentes projectos e o seu enquadramento. O espólio de desenhos neste momento permanece na posse dos herdeiros de Bento d'Almeida e Victor Palla, tendo em vista um contrato de comodato para o seu tratamento, digitalização e preservação por parte do forte de Sacavém, anteriormente sob a tutela do Ministério das Obras Públicas, actual IRHU. O seu estado actual, mantido na medida do possível em condições estáveis, quer térmicas quer higrotérmicas, encontra-se de difícil manuseamento, requerendo alguns cuidados pela fragilidade própria dos diferentes tipos de papel, material sempre perecível. Os rolos encontram-se numerados e identificados. Através destes desenhos foi-nos permitido ver projectos não construídos, demolidos, encontrar obras novas e confrontá-los com a obra erigida. Na impossibilidade de uma análise mais profunda aos desenhos originais, limitar-nos-emos a dar conta de algumas das suas características, reflectindo sobre alguns dos seus significados.

Consideramos desde logo o interesse deste conjunto pela sua dimensão enquanto herança material e igualmente pela sua dimensão simbólica. Os desenhos

exprimem o primeiro passo enquanto procedimento técnico e inventivo, inserem-se numa época e contribuem para a determinação de uma cultura visual arquitectónica.

Quando desenrolamos um rolo de papéis vegetais sentimos o seu cheiro, vem-nos a ideia de um outro tempo; vem-nos também a ideia do tempo despendido em cada peça desenhada, em cada linha, da maturação do processo de concepção, do tempo de execução de uma folha e da produção de um projecto completo. Os desenhos em causa datam entre 1946 e 1973, altura de existência e funcionamento do *atelier* em comum, portanto, distantes ainda da transição do desenho analógico para o desenho digital que ocorreu entre nós a partir de meados dos anos 80.

Um desenho de arquitectura oferece uma leitura quase sempre incompleta, pois só os seus correspondentes formarão o conjunto coeso do projecto e da obra. Para melhor interpretar a história de um projecto deverão preferencialmente haver estágios diferentes do pensamento, patentes desde os esboços prévios, numa sequência nem sempre linear, que dará origem ao desenho rigoroso, aquele que visará a sua construção. A construção será um momento que já pouco dependerá do arquitecto; este, durante a obra, verificará o desenho, confrontando-o e decifrando as diferenças com a construção.

Denotamos nos desenhos de Bento d'Almeida e Victor Palla os vários tipos de registo — técnicas gráficas de diferente índole, dentro de um código próprio de representação da arquitectura, que reflectirão os diferentes estágios de desenvolvimento e pensamento. Contudo, na sua esmagadora maioria, encontram-se desenhos técnicos em detrimento de esboços, sendo lamentável, porque não alcançaremos estágios iniciais de concepção. Esta constatação poderá ser explicada pelo desinteresse funcional e estético desta dupla de arquitectos e porventura dos da mesma geração⁷¹³ na acumulação destas diferentes fases, uma vez que para estes, o que importará será a obra construída. Portanto, uma vez ultrapassada a funcionalidade de cada peça desenhada, não haverá mais razão da sua existência. Victor Palla confessará que fazia os esboços com o cesto de papéis ao lado. O que é facto é que irão subsistir muitos esboços aliados a outros processos que não os de arquitectura, como temos visto e que Victor Palla os irá conservar. Mas, no acto de concepção de

⁷¹³ Pelo menos alguns dos arquitectos que entrevistámos não guardaram quaisquer esboços, Pancho Guedes, Nuno Teotónio Pereira, Carlos Manuel Ramos e Manuel Taíinha.

arquitectura, os desenhos de esboço serão vistos como meramente instrumentais e intermediários, sendo que a noção de processo criativo desde o seu primeiro olhar será negligenciada. Este facto diminuirá a possibilidade da correspondência e verificação dos processos de pensamento iniciais envolvidos no acto de fazer arquitectura. Em estágios mais tardios, já de produção, os desenhos irão caracterizar-se por uma notação rigorosa, tanto em representações ortogonais como em perspectivas.

Será exactamente nos desenhos de representação em perspectiva que se encontrarão vários exemplares de hipóteses feitos à mão levantada, e outros naturalmente de notação rigorosa. Os primeiros, feitos a lápis, serão provavelmente decalcados numa base rigorosa, dado o traço certo sobre papel vegetal. Encontram-se num estágio intermédio, ainda exploratório, porque o objecto se apresenta sumariamente estudado nas suas projecções ortogonais: planta, alçado e cortes, e nas suas dimensões, volumes e implantação. Por outro lado, a sua definição não pretende ser definitiva, sugerindo assim hipóteses onde a modificação do objecto se encontra sempre latente. Algumas destas perspectivas tinham o intuito de ser apresentadas ao cliente, permitindo-o ver de imediato a forma tridimensional. Aqui ainda se distinguem aspectos de destreza manual e sensorial na expressão do próprio desenho. O que denotamos nestes esquissos do *atelier* é a sua espontaneidade e vivacidade.

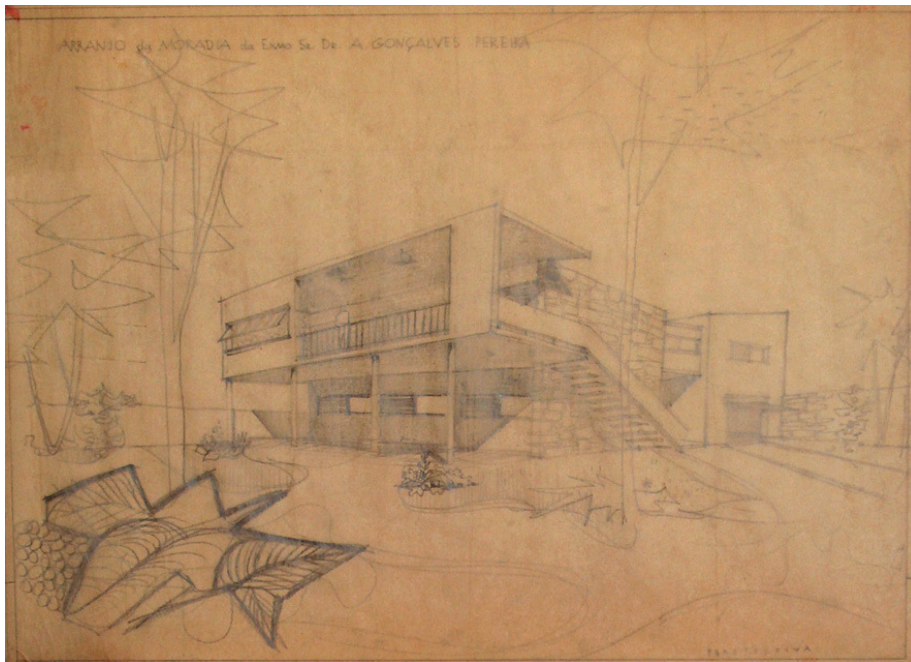


Figura 40 – Perspectiva para “Arranjo de moradia do Exmo Sr. Dr. A. Gonçalves Pereira”. *Atelier* Bento d’Almeida/Victor Palla. Lápis de grafite s/ papel vegetal. 50 x 30 cm. s/data. Obra não realizada.

O uso de perspectivas à mão levantada torna-se nesta época mais comum, onde são referência para os arquitectos, os esquissos para o bloco de Marselha. Os desenhos de perspectivas imaginadas por Le Corbusier apresentarão um registo novo e cada vez mais aberto na representação da arquitectura. Quando Victor Palla teve a oportunidade de ver os desenhos do *atelier* eram as perspectivas que pediu para ver em primeiro lugar, falando logo com sentido de propriedade, algo que não era trabalho de desenhador. O arquitecto Nunes de Oliveira falava exactamente das perspectivas desenhadas por Victor Palla da seguinte forma:

(...) fazia aquelas perspectivas que mais tarde se tornaram moda e hábito, mas que ele fazia com uma habilidade muito grande. Era sobretudo para moradias, que muitas delas foram notáveis para a época.⁷¹⁴

Victor Palla e Bento d'Almeida não faziam desenhos ditos referenciais⁷¹⁵, isto é, de observação de cenas urbanas ou de pormenores com o intuito de os trazer para a profissão de arquitecto, ao contrário de Le Corbusier ou de outros variadíssimos arquitectos. Dos quatro tipos de desenhos de estudo identificados por Jorge Spencer, enquadraremos estas perspectivas à mão levantada enquanto desenhos de “contexto”, na medida em que fazem a síntese do estado de resolução do projecto e simultaneamente enquanto desenhos “exploratórios”, porque permitem ainda a aferição de aspectos de projecto.⁷¹⁶

O segundo género de perspectivas corresponderá a representações de notação rigorosa que ilustrarão o projecto ou que apresentarão a obra. Haverá por vezes lugar a um tratamento gráfico com claro-escuro, cor, ou colocação de elementos naturais e

⁷¹⁴ Depoimento de José Paulo Nunes de Oliveira ao autor da Tese, 4 de Julho de 2006.

⁷¹⁵ Fraser, Iain. *Envisioning architecture : an analysis of drawing*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994. Estes autores propõem um sistema de classificação dos desenhos: desenhos referenciais, diagramas, desenhos de projecto, desenhos de apresentação e desenhos visionários.

⁷¹⁶ Spencer, Jorge Manuel Fava. *Aspectos heurísticos dos desenhos de estudo no processo de concepção em arquitectura* [s.n.], 2001. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentado à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, pp. 223-242. Este autor identifica quatro tipos de desenhos de estudo: de Referência, “registo de um conjunto de circunstâncias preexistentes”; Analíticos, “diagramas abstractos para estudar ou ilustrar as relações de um aspecto particular”; de Contexto, “que retêm uma determinada ordem as decisões de um projecto em evolução”; Exploratórios, “abstractos do desenho de contexto, actuando como modelos gráficos para investigar aspectos seleccionados”.

humanos. São desenhos que servirão para publicações, de submissão à entidade camarária, ou para melhor esclarecerem o construtor. Esta representação adquirirá várias escalas, desde o edifício como um todo, quase sempre em representações de perspectivas lineares a elementos de mobiliário, normalmente representados em axonometria. A perspectiva será por excelência o modo de comunicação preferido dos arquitectos porque nela se revê o conjunto de forma integral. Verificou-se que esta geração utilizou deliberadamente perspectivas distorcidas para compreender o projecto e também para sua apresentação pública dessa imagem.⁷¹⁷



Figura 41 – Perspectiva axonométrica para aldeamento turístico “Touring Clube de Portugal”, conhecida como “Aldeia das Açoteias”, Algarve. *Atelier* Bento d’Almeida/Victor Palla. Caneta de feltro s/ papel. Aprox. 33 x 20 cm. s/data. Obra construída.

Das restantes peças desenhadas, encontramos ainda desenhos rigorosos em várias escalas, cotados e desenhos tipo, nomeadamente pormenores de caixilharia em madeira, com vista à sua reprodução. Tal não significa que o desenho do detalhe fosse descurado. Este tipo de desenho de pormenores, específicos, de uma sanca, de um galheteiro, de um toucador transportará grande parte da garantia da sua correcta

⁷¹⁷ Constatou-se em várias perspectivas de moradias: Casa Victor Palla, Casa Luis Reis, Casa Adelaide Rezende, entre outras. Esta deformação perspéctica deve-se ou à influência da localização do plano do quadro relativamente ao objecto, ou à localização do ponto de vista em relação ao plano do quadro, podendo em ambos os casos originar este facto.

execução, sendo curioso encontrar projectos de estabelecimentos que depois de uma planta geral à escala 1:100, aparecem logo detalhes construtivos à escala 1:20, 1:10, 1:2 e 1:1. O desejo do controlo do processo, sabiam-no os arquitectos, era a base do sucesso dos seus projectos, nomeadamente aqueles para os quais tenderam as encomendas: projectos comerciais, moradias unifamiliares e prédios de rendimento. Desenhos baseados no rigor, no saber fazer, seguindo determinada filosofia de projecto. Victor Palla admitia que Bento d'Almeida e ele obtinham especial prazer no desenho do detalhe construtivo.

A notação rigorosa com que são conduzidos estes desenhos retiraria individualidade mas, mesmo tratando-se de um desenho funcional e rigoroso, o que encontramos são desenhos vividos, isto é, no seu aspecto técnico obrigatório existe uma expressão pessoal que vem à superfície, como se identificássemos os diferentes desenhadores ou arquitectos. É notório o envolvimento dos arquitectos Victor Palla e Bento d'Almeida na produção de desenhos em anos iniciais do *atelier*, em contraponto com outros executados por desenhadores. Podemos sentir a personalidade de cada indivíduo quando traça o desenho rigoroso. No decurso das décadas de 50 e 60, à medida que o *atelier* irá tendo maior volume de encomendas, aumentando assim o número de desenhadores, notar-se-á um progressivo industrial do processo de produção dos desenhos. O carácter minucioso e quase artesanal do acto de desenhar dos anos iniciais dará lugar a desenhos nos quais a técnica gráfica prevalecerá sobre a expressão do traço mais individualizado, obtendo-se desenhos que, lidando com a mesma gramática, irão atenuar quaisquer idiosincrasias. Quem terá operado sobre o estirador na elaboração de peças de notação rigorosa haverá adquirido uma percepção sensível, resultado dessa experiência visual com o modo e o valor com que é traçada cada linha.

Falar destes desenhos em geral, poderá significar descrever a sua notação gráfica e a técnica de representação, mas é também, explicitar em que sistemas se organizam e o que revelam. Estes desenhos reflectem a intenção de um estilo ou de uma corrente arquitectónica, resultado de um padrão cultural que se associará imediatamente uma maneira específica de representação. Tal, não é, porém transparente. Dentro do contexto histórico-social específico, os desenhos destes arquitectos (e julgamos que se trata de um fenómeno geracional), traduzem um

fenómeno único que será a mudança entre linguagens ou modelos arquitectónicos diferenciados, na transição dos anos 40 para a década de 50. A arquitectura do Estado Novo definirá em larga medida os seus próprios modelos, caracterizados pela monumentalidade nos edifícios públicos, e pelo tradicionalismo arcaizante em edifícios de habitação⁷¹⁸. Estas formatações serão gradualmente contrapostas por outra ambição, resgatando o tempo perdido da arquitectura moderna (do Movimento Moderno). O desenho, tendo sido um elemento facilmente manipulado pelo regime, será, na mesma medida, o transporte para a realidade de outros desejos, de outras linguagens de arquitectura, das novas formas desenhadas por arquitectos mais jovens. Este aspecto foi possível sobretudo numa arquitectura de produção privada. E dentro do que socialmente será aceitável, podendo assim, transgredir os modelos dominantes de um sistema ou de uma época.

Quando analisámos que na EBAL os alunos desenhavam uma arquitectura com base nos princípios de Le Corbusier, contra preceitos e preconceitos, enfrentando as consequências, estávamos diante de um manifesto e confronto com a realidade destes futuros arquitectos. Esta geração foi rompendo com os modelos instituídos, não porque havia aprendido a desenhar o moderno, mas porque o seu enquadramento estético e cultural assim o compeliu. A formação inicial clássica (EBAL) e a posterior formação moderna (EBAP) originaram um fenómeno muito interessante do ponto de vista do profissional do desenho. Se por um lado, estes arquitectos sabiam desenhar as formas clássicas, por outro, desejavam expressar-se pelas formas modernas, o que levou a uma maior capacidade de resposta comercial à profissão de arquitecto. Nos desenhos do *atelier* Bento d’Almeida e Victor Palla, sobretudo nos primeiros anos de actividade, encontramos tanto moradias classicizantes de feição regional como moradias radicalmente modernas. Não deixa de ser curioso notar esta simultaneidade de linguagens no desenho de arquitectura, com soluções espaciais e representações muito diferenciadas.

A versatilidade do profissional de arquitectura destes tempos foi simultaneamente a sua defesa perante os condicionalismos de toda a ordem. Estamos em crer que o desenho arquitectónico “moderno” será veículado não só como

⁷¹⁸ Para uma clarificação dos diferentes modelos encontrados pertencentes às receitas salazaristas. Vd. Pereira, Nuno Teotónio; Fernandes, José Manuel. “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”. *Arquitectura*. Ano III, 4.ª Série, n.º 142, Julho de 1981, pp. 38-49.

resultado exclusivo da reacção ao academismo, ou da reacção à arquitectura fascizante, mas também pelas teorias estéticas suas contemporâneas, influenciando esta nova geração do Movimento Moderno português. O desenho moderno traduz a vontade de mudança das formas. Nesse sentido, a vontade de mudança traduzirá o essencial dessa necessidade, aproveitando ao mesmo tempo as falhas existentes do sistema. Nesse sentido, Oriol Bohigas lembra que a criação de formas é o factor indispensável à dimensão humana e civilizacional:

(...) Não há mudanças radicais, nem invenções desde o zero e a forma não só se vai mantendo de acordo com os contextos físicos, como tem uma coerência própria que a converte em imagem visual de cada situação histórica⁷¹⁹.

A força das formas corresponderá naturalmente à sua imagem enquanto elemento plástico, mas também a uma componente capital que é o seu contexto. Encontramo-nos perante um processo de criação formal e consciente no sentido de Christopher Alexander⁷²⁰, onde as culturas ditas “evoluídas” eliminam o *unselfconscious*, face ao crescimento demográfico e industrialização, surgindo novas possibilidades técnicas e formas em resposta a novas necessidades. Em Portugal, tornou-se necessário fabricar objectos que não vinham facilmente importados, sendo por isso imprescindível alguém que, conhecendo os dados, os pudesse organizar e desenhar. Os arquitectos terão um campo fértil pela frente, não somente na arquitectura, mas também na concepção e delineamento com vista à produção de artefactos. No espólio em questão, assistiremos então ao florescimento de objectos redesenhados: candeeiros, cinzeiros, estantes, canteiros, camas, mesas e cadeiras. Observa-se o desenho do próprio azulejo, à escala 1:20, como elemento que dará uma consistência plástica e cromática em revestimentos interiores e exteriores. Apontamos ainda os múltiplos desenhos de cadeiras fixas aos balcões dos snack-bares, pois será

⁷¹⁹ Tradução livre do autor. Bohigas, Oriol. *Proceso y Erótica del Diseno*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972, p.35.

⁷²⁰ Christopher Alexander define as condições civilizacionais de acordo com os processos “unselfconscious” e “selfconscious”. As culturas evoluídas eliminam o processo “unselfconscious” emergindo um aumento da capacidade de auto-consciência que comporta a civilização. Alexander, Christopher. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge [Mass.]; London: Harvard University Press; Distributed by Oxford University Press, 1971.

sucessivamente redesenhado ao longo das décadas de 50 e 60, mostrando as mutações da forma, adaptando-se a um desenho ergonómico. Falamos de objectos que irão pertencer a um todo de programação arquitectónica, portanto inseridos nas obras projectadas e não projectos para uma produção serial ou industrial com vista à sua comercialização⁷²¹. João Abel Manta considera pertencer à última geração, que nas palavras dele, *desenhava a arquitectura ligada*.

Voltamos ao nosso padrão; a contínua disputa sobre os efeitos de desenhar operativamente e a sua natureza de correlação com os novos objectos a *designar* trarão como consequência novos métodos de projecto. Deste facto se infere que autores desenhadores, por isso arquitectos e não só, contribuirão para as condições de promoção da disciplina de design de produto ou equipamento em Portugal. Aspecto que temos vindo a apurar ao longo deste documento.

O desenho do arquitecto numa problemática complexa e abrangente oferece a possibilidade de ser visto não só como ideia, mas também como acção, incluindo várias relações possíveis: entre imaginação e realização, entre sujeito e objecto, e entre sociedade e cultura. Os arquitectos exprimiram-se sabendo adaptar o desenho a uma vontade e até coragem de experimentar o desconhecido, uma vez que o desenho reflecte essa vontade e ambição de transformar a realidade, sobre os modos e conceitos de olhar para esse real — presumindo-se a sua tradução em volumes e espaços habitados. O desenho do arquitecto está na condição de poder desencadear a materialização do que nele é apresentado. Nele reside o poder de transformação. Manuel Tainha recorda-nos por isso que *o desenho arquitectónico jamais representa o que lá está, ele apenas sugere o que lá poderá estar*⁷²². A visão que o arquiteto tem da realidade só encontra a sua justificação na medida em que dá conta dessa outra realidade, porquanto os desenhos são veículos com capacidade para essa transmutação, dentro dos limites do imaginável. A reflexão de arquitectos ajuda-nos a problematizar, pois, para Pancho Guedes, o desenho em si é já arquitectura, por isso considera o processo como parte do todo. Para João Abel Manta existem esboços

⁷²¹ Neste sentido, Carlos Botelho denunciará em 1947 a falta de manifestações de “apurado critério plástico” nos objectos de uso do quotidiano, da decoração das casas e do mobiliário fazendo um paralelo com Viena de Áustria onde Hoffmann e Olbrich estabelecem as bases para o ressurgimento das artes decorativas. Botelho, Carlos. “Artes Decorativas”. *Horizonte, jornal das Artes*. Novembro de 1946.

⁷²² Manuel Tainha em entrevista a Patrícia Bento d’Almeida e ao autor da Tese em 19 de Setembro de 2005.

que são mais importantes do que a obra feita. Posição parecida mas mais radical é a de Tigerman que considera mesmo o esquisso não como processo, mas como arquitectura; para este arquitecto a arquitectura não tem que ver com a realização final mas com a modificação, por isso os desenhos são paradoxalmente o escape à completude. Mais, diz-nos que a maneira como cada um desenha afecta a maneira como o edificio será concebido⁷²³. Isto leva-nos aos processos de fazer arquitectura pelo desenho enquanto forma de expressão de um objecto e encontrar a maneira individualizada que cada arquitecto detém na expressão do desenho e como surge essa forma desenhada. Lembra-nos Bryan Lawson que uma coisa é pensar com o lápis, outra é o lápis que encontra qualquer coisa do desenho⁷²⁴. Para Teotónio Pereira o desenho ocorre à posteriori, como nos relata:

(...) Faço o projecto muito dentro da cabeça, só depois de ter umas ideias é que avanço com o desenho⁷²⁵.

Há um desenho interno⁷²⁶ que delineará o que a mente anteviu, por isso uma reflexão profunda sobre os conceitos desse objecto, onde o desenho aparecerá somente para confirmar e transmitir esse ideal. Para João Abel Manta, o desenho surgia no papel depois de gestos com carvão, como que na procura da forma, sendo que a precisão vinha depois. No trabalho de Bento d'Almeida e Victor Palla essa questão é amenizada, porque apesar de não se conhecerem os seus métodos iniciais de projecto, um trabalho de parceria desenvolve-se partindo de uma dialéctica em prol de um pensamento em comum. Com efeito, o projecto desenvolve-se sobre o desenho, centro da actividade entre análise e síntese, cujo diálogo constante reverterá na convergência entre os resultados e as ambições.

Em tom conclusivo deste subcapítulo podemos afirmar que os desenhos de arquitectura do *atelier* Bento d'Almeida e Victor Palla se enquadram perfeitamente

⁷²³ Stanley Tigermam em declarações. Herbert, Daniel. *Architectural study drawing*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993, p.33.

⁷²⁴ Lawson, Bryan. *How designers think: the design process demystified*. 4th ed. Oxford; Burlington MA: Elsevier/Architectural, 2006, p.244.

⁷²⁵ Nuno Teotónio Pereira em depoimento ao autor da Tese, 21 de Setembro de 2009.

⁷²⁶ Federico Zuccari distinguia desenho interno do externo. O desenho interno é uma ideia que se desenvolve no intelecto e que responderá ao entendimento da forma na sua concretização como objecto. O desenho externo será algo já materialmente delineado. Considerava no entanto que este corpo visual era menos nobre que o conceito de desenho interno.

dentro de uma missão ordenadora da obra, o que quer dizer que os desenhos não serão obviamente vistos como peças artísticas, mas como um meio codificado de comunicação, um conjunto contínuo de instruções para a sua correcta execução. A arquitectura será então o resultado desta concretização. Constatou-se que mesmo não havendo esboços iniciais desse modo operativo de pensar o projecto, não porque esta dupla não o praticava mas simplesmente porque foram descurados, (predominando desenhos rigorosos com grande nível de definição), encontraremos, porém, modos mais espontâneos de representação, particularmente nas perspectivas à mão levantada e em alguns casos de desenhos em projecção ortogonal.

2.9 O desenho já não serve a pintura

Continuaremos no presente subcapítulo, a observar a obra de Victor Palla, levando-nos à problematização relacionada com o momento em que o desenho se tornará autónomo e a pintura deixará gradualmente de fazer uso do desenho. Será necessário porém, entender o que leva a isso.

Depois do retrato de Cardoso Pires (1951) e durante uma década, Victor Palla não se dedicará à pintura, centrando-se na arquitectura, na fotografia, na edição e não enveredando em discussões polémicas que, logo em 1953 colocarão em confronto a Arte Figurativa (defendida por Pomar e Lima de Freitas) e Arte Abstracta (defendida por José Augusto França). Evitará estas insistências de estilo e de forma durante os anos 50, retomando no início dos anos 60, o contacto com a pintura designadamente na caracterização de um discurso antipolítico, e também com o desenho artístico, designadamente o desenho de modelo nu.

Num primeiro momento, entre 1963 e 1965, o desenho configurará os moldes sucessivos à pintura final, numa prática análoga às pinturas dos anos 40, sendo agora de traços largos e esquemáticos. Após este período transitório, a pintura encontrará uma autarcia pictórica sem qualquer andaime construtivo. E, se a pintura já não se servirá do desenho, este, por seu lado, não se isolará em expressões próprias nomencladas habitualmente da sua prática, mas, infundirá novos discursos e problemáticas do desenho como disciplina artística.

Este desenho compreender-se-á através de todo um programa serial, baseado num tema, isto é, serão feitas pesquisas com pequenas variáveis, até que o conjunto adquira coesão formal. As variáveis conferem por si procedimentos de repetição e de transferência, invocando naturalmente a ideia de transformação. Os diferentes níveis desta última poderão indiciar a distinção entre séries, ou o motor que dará origem a uma outra e nova série, e assim sucessivamente. As séries aqui apresentadas denunciarão uma incessante vontade de levar ao limite as possibilidades exploratórias, seja de reenquadramento do modelo, como de uma redefinição plástica da própria ideia de representação. Vejamos então estas inflexões.

Entre 1963 e 1965 descobrimos uma série de desenhos e de pinturas de temática política, naturalmente despoletada pela guerra colonial (1961-1974), fazendo

renascer a ideia duma crítica neo-realista, desta feita, declaradamente apontando factos. Joaquim Rodrigo por exemplo, pinta o assalto ao paquete de “Santa Maria” em 1961. Victor Palla ilustra o assassinato de *Catarina Eufémia*⁷²⁷, e outros aspectos simbólicos como a repressão policial em populações que se manifestam, o guerrilheiro negro colonizado, ou ainda o «Discurso» do ditador decadente. Esta série de anátema político, de que o «Discurso» será dos mais emblemáticos, tem permanecido inédita no espólio do artista.

Deter-nos-emos neste último, para analisar alguns dos seus elementos, tanto de representação, como do processo em relação ao desenho prévio.

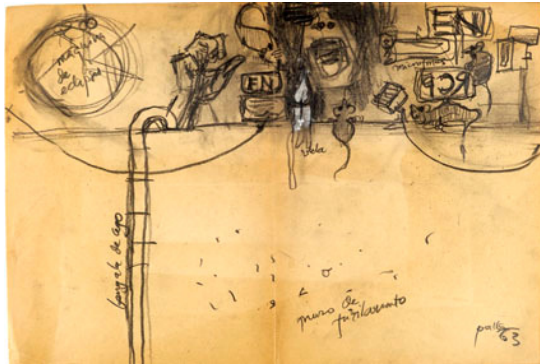


Figura 42 – Estudo para “O Discurso”. Grafite s/ papel. 38 x 25,5 cm. Assinado, 1963.



Figura 43 – “O Discurso”. Acrílico e areia sobre tela. 142 x 100 cm. Não assinado. S/data. Quadro restaurado entre 2005 e 2006 sob a orientação de Giovanna Dré, Instituto de Artes e Ofícios, Lisboa.

Esta pintura evidenciará a exasperação, representando o ocaso na condução cega e obsoleta dos destinos de uma nação. “O Discurso” fala-nos do não-discurso do ditador, da não-guerra, mostrando o anacronismo político. O quadro é acessível no seu delineamento: uma mediana horizontal divide logo o espaço cenográfico da acção. Na parte superior espreita a figura do opressor, proferindo a sua elocução. Na metade inferior da tela, apresenta-se a escabrosidade de um muro com incrustações e inscrições, espaço vazio do quadro enquanto suporte, ou ainda “muro de fuzilamento” tal como descrito pelo autor num dos seus desenhos preparatórios. Muro povoado de ratos que escolhem passear sobre os microfones de emissoras e no qual se pendura a bengala dum cego. A figura do ditador, enfermo de face verde, aponta febrilmente

⁷²⁷ Vd. Ficha de obra n.º N6_b1 e b2, parte II da Tese. Expostos na Galeria São Mamede em 1974.

com o hostil dedo indicador. Os seus óculos cegos e a mudez desdentada desesperam sobre uma vela que se derrete impavidamente.

Esta imagem invoca simbolicamente o iniludível estiolamento político através de uma caracterização cáustica,. E, de igual maneira, para conferir maior vigor, o cromatismo sugere um ambiente soturno. Os materiais e técnicas utilizados condizem com o todo anterior; golpes incisivos riscam sobre a tinta acrílica espatulada enquanto gestos largos texturam a tela. A junção de areia e cimento ao acrílico originará nódulos na tela, indicando não uma mera representação do aspecto acidentado do muro, mas uma simulação construída do muro enquanto objecto de realidade. Esta visão escabrosa e aparência algo garbulhenta demonstra alguma celeridade na sua execução. Os estudos preliminares indiciam a precogitação nos diferentes níveis de resolução do problema, do todo e das partes, em várias escalas e relações⁷²⁸. Encontra-se em primeiro lugar uma ocupação espacial estudada e aferida através do desenho a carvão, indicando a nomenclatura dos principais constituintes do quadro e prefigurando desde logo toda a organização encontrada na tela final.

Num nível que antecede a pintura final encontramos os desenhos e peças preparatórias que exploram a representação expressiva dos elementos-chave que constituem esta obra. Assim, encontramos pré-configurações das relações de escala, de proximidade e de configuração entre os elementos: o rato e o microfone, a boca e os óculos, a mão e o rosto. Os detalhes e esboços parciais desenhados a carvão sobre papel vegetal apresentam-se, contudo, acabados e assinados, almejando um certo distanciamento dos esboços preparatórios inacabados que havíamos encontrado para as pinturas dos anos 40. O desenho já não é usado como decalque de formas pintadas, apesar de pré-configurar ideias, e, portanto, respondendo à obra, ele intensifica-se autonomamente como obra. Por outro lado, verifica-se o uso da colagem sobre contraplacado, igualmente como antevisão do todo, numa possibilidade criativa. Uma maquete que é executada através de um delineado rápido, ou bosquejo com lápis branco, indica a disposição dos elementos que serão colados. Victor Palla partirá de recortes de revistas, de pedaços de papel coloridos e de desenhos recortados, coadjuvados por traços definidores que se sobrepõem as estas camadas. Uma experimentação à aparência pretendida da cor e do ambiente extrapolará o sentido do

⁷²⁸ Vd. ficha de obra n.º N6_b11, a n.º N6_b22, parte II da Tese. Desenhos preparatórios para “O Discurso”.

desenho inicial. Assinalamos, pois, métodos preparatórios menos minuciosos, menos decalcados, deixando em aberto várias possibilidades à obra final.

O processo de colagem enquanto novas possibilidades de representação verá, por parte do autor, a partir de meados da década de 70, um extenso labor, como veremos adiante. Os recortes colados entrarão ainda nesta fase, como parte de composições finais, caldeados por explorações do emprego de novos materiais, tais como: a têmpera, o acrílico e o pastel de óleo.

A pintura ou os desenhos executados com estes materiais levantam outras problemáticas. Tome-se, por exemplo, e ainda no tema da crítica política, a representação da opressão policial em duas formulações da mesma imagem mas com materiais distintos. Na primeira é aplicado o pastel de óleo sobre cartão, que o autor nomeou de «Pintura 64»⁷²⁹ e na segunda, sem título, encontraremos o emprego de acrílico, têmpera e recortes de jornal colados.



Figura 44 - Título: Pintura 64. pastel de óleo s/ cartão. 67 x 88 cm. Assinado. 1967. Nota no verso: "nunca foi exposto".



Figura 45 - S/ título. têmpera, acrílico e colagem s/ papel. 68 x 88 cm. Não assinado. S/ data.

Ao colocar-se lado a lado, um desenho e uma pintura, ou melhor, um desenho a pastel de óleo que o autor considerou como pintura, e um *mixed media*, onde foi empregue pincel e colagem, constataremos um esbatimento da noção dos limites disciplinares entre desenho e pintura. O pastel de óleo⁷³⁰ caracteriza-se por um lápis mole — aparecido em Portugal no início dos anos 60 — que, quando desenhado ao de

⁷²⁹ Ver ficha de obra n.º N6_b6 e n.º N6_b7, parte II da Tese.

⁷³⁰ Inventado em 1921 no Japão por Rinzo Satake e Shuku Sasaki com o intuito de oferecer as escolas um *médium* fácil de desenharmos. Em 1949 é produzido com fins profissionais artísticos por Henri Sennelier aconselhado por Picasso

leve adquire o efeito do pastel seco ou dum carvão, mas quando é aplicada maior pressão destacam-se as cores vividas, conseguindo um *impasto*⁷³¹ de camadas. Este aspecto técnico permitirá por um lado, uma fácil mistura de cores, e por outro lado, suprimir camadas ou recuperar cromatismos já escondidos pela sobreposição, deixando entrever camadas anteriores. Este *médium*, sendo, por isso, usado enquanto desenho definidor da forma, poderá a partir de um certo momento, transitar para o *impasto*, decorrendo daí a problemática específica da pintura. Portanto, o momento de desenho, que será invocado por Victor Palla enquanto pintura, refere-se tanto às qualidades inerentes do próprio material, como à acção por este possibilitada. Nesse sentido, é possível desenhar com pincel, mas já não será possível pintar com carvão. No entanto, uma obra a carvão pode ser apreciada enquanto valor pictórico ou pintura. Aliás, Victor Palla já havia afirmado, a respeito dos desenhos de Manuel Filipe, que um desenho a preto e branco se poderia considerar pintura pela sua constituição enquanto disciplina pictórica e, simultaneamente, por uma comunicabilidade mais física.

No outro extremo deste entendimento entre desenho e pintura, verificou-se igualmente a perda da noção de estudo preparatório para a obra final. As duas obras encontram-se acabadas enquanto limite do próprio material e definição, não se colocando a questão de identificar qual terá dado origem à seguinte, pois não se consideram perfilhadas. São duas experiências com materiais diferentes para a mesma configuração de imagem.

Assistimos, assim, na obra de Victor Palla à desobrigação da pintura em relação ao desenho. No paralelo com a história de arte, o que havia caracterizado a relação instrumental do desenho face à pintura até século XIX, alterar-se-á profundamente. Não só porque a pintura encontrará novos valores, uma pintura directa sem necessidade do andaime construtivo do desenho, mas também, porque o desenho irá ganhar lentamente uma independência linguística, com diferentes intervenientes⁷³², que se irá consumir no século XX.

⁷³¹ Técnica usada na pintura obtida com várias camadas de tinta adquirindo grande adensado.

⁷³² Com Rembrandt (1606-1669) é onde começa verdadeiramente uma nova noção de desenho. Embora tenha executado desenhos preparatórios para pintura executou também desenhos como obra acabada em si mesmo. É eloquente é a ideia de um desenho de registo espontâneo, de apontamento, quer de observação directa, como de imaginação, que irão dar uma ideia do seu estado de espírito interior, da sua sensibilidade de escolha, dos temas, com registos tão vívidos que se bastavam a eles

Chegamos assim às duas grandes tipologias de desenho, um desenho funcional e um desenho independente, assunto abordado por alguns autores. Hutter, em 1969 sugere-nos que o desenho independente tem início no Renascimento porque a aplicabilidade do termo designava obras de desenho contidos neles próprios, cuja expressão individualizada revelava um espírito criativo e artístico. À medida que o artista obteve maior consciência do elemento subjectivo da criação artística, o desenho rápido tornou-se mais independente, tendo-lhe sido reconhecido valor de expressão individual. O mesmo autor defende, porém, que o desenho funcional, ainda que visando a obra, poderá revelar uma expressão do instante artístico pela sua espontaneidade. Segundo Hutter, esta característica rompe com os seus laços de qualquer obra de arte daí decorrente.⁷³³

Neste sentido, observaremos que na obra de Victor Palla se irão esbater as fronteiras entre o desenho funcional e o desenho autónomo. Precisaremos, contudo, de explicitar em que contexto e em que condições se desenvolvem estas notações.

A partir de 1961, Victor Palla partilhará um espaço de *atelier* com Manuel Costa Martins, Jorge Costa Martins e Rogério de Freitas para o efeito de simplesmente desenhar. De cavaletes em punho desenham-se uns aos outros, ou fazem posar amigos para o retrato num ambiente informal, experimentando materiais, papéis e técnicas⁷³⁴. Depois, recorrendo a modelos contratados encontrarão no registo do nu, um exercício conspícuo.

Assistiremos portanto à retoma do desenho do nu feminino depois dos já longínquos anos das Belas Artes, onde agora Victor Palla se reencontrará num registo

próprios, sem qualquer intenção de os contemplar em obras maiores ou mesmo de os mostrar. Esta ideia, hoje perfeitamente actual nos diários gráficos, ou cadernos portáteis dos arquitectos, *designers*, pintores ou de outros é o repositório de imagens optadas para representar o observado, para copiar, para exercitar a dualidade olhar/mão, ou para pesquisar possibilidades de qualquer assunto. Por outro lado, salientamos também o contributo de Eugene Delacroix (1798-1863) tanto nos seus escritos como nos próprios desenhos, para a aproximação da distinção efectiva entre o desenho e o quadro acabado. Inicialmente considerava dois tipos de desenho: o primeiro, como andaime da composição, auxiliar à pintura, conceito já herdado, e o segundo, tido como a sua fusão na unidade pictórica reconhecendo os valores da sua estrutura intrínseca. Elogiará a ideia de um desenho pictórico, antagonizando com os seus contemporâneos, o ideal rígido de beleza caracterizado por desenhos de linhas puras. Para este artista *le dessin* ou desenho acabado, depois de ter passado por *la première pensée* e pelo *croquis*, poderá ser validado como obra de arte, rivalizando a pintura.

⁷³³ Hutter, Herbert. *Drawing. History and Technique*. London: Thames & Hudson, 1968. p. 30.

⁷³⁴ Vd. desenhos deste ambiente, e de Victor Palla a desenhar, fichas de obra n.º N6_c1 a n.º N6_c13.

estruturante, sucinta e brevemente académico. São figuras bem proporcionadas, evidenciadas naturalmente pelo claro-escuro com o carvão deitado, alternando entre zonas de mancha e linhas de contorno, desenhando a forma em simultâneo com gestos que adquirem maior rapidez.



Figura 46 - S/ título. Carvão s/ papel. 65 x 100 cm. 19, 22 e 28/9/1966. não assinado.



Figura 47 - s/ título. carvão s/ papel. 65 x 100 cm. 5/11/1964. não assinado.



Figura 48 - s/ título. carvão s/ papel. 65 x 100 cm. 30/3/1966. não assinado.

Esta vontade de voltar ao desenho acarretará um esforço continuado para ganhar o pulso, a necessária destreza manual e despoletando novas vias de indagação. Em folhas de papel com dimensão 0,65 x 1,0 m. dar-se-á início a uma prolixa caminhada ao serviço do desenho do nu, perdendo o seu cariz académico, tanto pela atitude da modelo, como pela do desenhador.

A modelo ensaja movimentos contorcidos num erotismo crescente, cumprindo várias acções: do calçar ao despír, do colocar flores nos mamilos ao entreabrir as pernas ou deitando-se — por sua vez, no desenho, o toque é duro, o carvão dá o contraste negro e profundo da sombra recortada, o branco do papel irrompe pelo corpo desfazendo linhas de contorno, seguindo-lhe a luz sem suavidade de meias-tintas. São desenhos que revelam um grande domínio da matéria, mas que começam a questionar a exacta conformidade das formas, do carácter e da expressão dos modelos. São desenhos que transmitem a pose do modelo, sem bosquejo nem cerimónia. Relevam-se as massas das nádegas, das coxas, das ancas, que se

enquadram no corte da figura, que se apresentam maiores em vistas paralelas ou frontais.

O período dos carvões (1961-1967)⁷³⁵ constituirá o momento-charneira, onde o caminho divergirá, não no motivo da mulher, que não mais abandonará o artista, mas nas contingências expressivas, e até, talvez antagônicas, que moldarão toda a construção hedonista em torno deste mesmo tema. Não por acaso, Jorge Listopad⁷³⁶ questiona:

Tema: as mulheres. Será? Não será mais um específico olhar dele, uma prática cruel e fascinada simultaneamente – e dessa sonda em «despir as nuas» é o desenho que mais eficazmente os fortes resíduos do expressionismo latente? Victor Palla: não domesticado, não controlado, não manipulado, o bárbaro terno, desligado das forças exteriores. Ele próprio. Livrementemente obcecado e possesso bendito.⁷³⁷

Victor Palla encontrará nesta singular expressividade, formulações diferenciadas. Por um lado, vemos aparecer uma sequência caracterizada pela linha-clara, linha definidora do contorno, e, por outro, uma exploração de grandes massas coloridas. Vejamos primeiro a série mais simples, isto é, as obras que não oferecem dúvidas quanto à sua classificação ou aceitação imediata enquanto desenho *per si* — as mesmas figuras fortes serão agora representadas pela finura dos contornos, pela pureza das linhas que serpenteiam as formas vazias e redondas — macieza do corpo e sensualidade da linha encontram-se por fim. Mais intenso a partir de 1964, o registo preferencial da mulher forte apresenta-a em alto-contraste dando lugar ao pastel de óleo negro, ocasionalmente com apontamentos cromáticos. Do enquadramento no suporte, assiste-se ao predomínio tanto da figura cortada pela cabeça ou pescoço,

⁷³⁵ Vd. fichas de obra N6_c, parte II da Tese.

⁷³⁶ Jorge Listopad (1921) nasceu em Praga onde se doutorou em Filosofia. Naturalizou-se português em 1962. Escritor, professor universitário, crítico, realizador de televisão e encenador, é autor de cerca de cinquenta livros de prosa, poesia e ensaio, escritos em checo, francês e português e traduzidos em várias línguas. Recebeu inúmeros prémios em Portugal e no estrangeiro. Foi colaborador assíduo do Jornal de Letras. Conheceu Victor Palla no final dos anos 60 e com Rogério de Freitas tentaram fazer uma peça de Máximo Gorki.

⁷³⁷ Listopad, Jorge. “Circuito de Paixão”. *Som & Imagem*, destacável do Jornal *Diário de Notícias*, 15 de Dezembro de 1984. p.44.

como de uma maior ocupação da parte superior do papel, remetendo-nos para o meio cinematográfico, do “plano holandês”⁷³⁸, colocando forte tensão pictórica.



Figura 49 - s/ título. carvão e lápis de cera s/ papel. 65 x 100 cm. 31/1/1968. assinado.



Figura 50 - s/ título. têmpera s/ papel. 65 x 100 cm. assinado

Por sua vez, a série colorida nasce por via de uma gradual introdução da cor. Do monocromático carvão vinha-se assistindo à colocação de cor em elementos singulares: na meia, num mamilo ou numa faixa em fundo. A cor aparecerá depois ferozmente explorada em gestos largos e rápidos, na assunção das formas em toda a folha de papel, qualificando, assim, esta série de desenhos, por uma grande franqueza de liberdade e espontaneidade de execução. Para tal, serão convocadas várias técnicas, usadas combinatória e criativamente, procurando um material quase tão directo e cru como o carvão, coadunando-se no desenvolvimento duma linguagem artística que vinha sendo explorada com o uso da têmpera⁷³⁹. A pintura com este material não

⁷³⁸ O plano holandês aparece inicialmente no cinema (Dziga Vertov, *Man with a Movie Camera*, 1929) sendo caracterizado por uma inclinação da câmara, normalmente tornando oblíquos os planos horizontais. Este ângulo difere do picado e contra-picado, pois assume um estado de desorientação natural sem estabilidade visual. Esta técnica será utilizada por muitos realizadores para enfatizar e caracterizar os personagens. É igualmente conhecido pelo “ângulo Batman” por ter sido usado na série televisiva durante os anos 60, nos E.U.A.

⁷³⁹ A técnica tradicional na pintura a têmpera utilizava um aglutinante, baseado numa emulsão natural, a gema de ovo, solúvel em água que quando misturado com os pigmentos, criava um processo de secagem rápida. A têmpera de ovo foi o processo utilizado na Europa entre o século XIII até finais do século XV com algumas diferenças. No século XX aparecerá a têmpera industrial, pronta a diluir em água.

permite gradações de cor, consistindo na aplicação directa de camadas sucessivas sobre o suporte, com a vantagem de uma secagem rápida. Conseguimos delinear o período das têmperas entre 1966 e 1968. Mas, o contraste entre têmperas pretas ou coloridas e o branco brilhante da tinta de esmalte pressupõe a mistura e alternância de materiais numa feérica experimentação e criação de momentos expressivos.

As formas sugeridas pelo nu actuam como massas que se expandem ou retraem, encontrando lugares pictóricos relativamente desconstruídos. A força de uma composição bidimensional prevalecerá em detrimento da gradual perda de representação figurativa. A partir do momento em que o desenho ou a pintura se distancia da figuração e do espaço envolvente, surge, então, uma rejeição da ilusão da realidade, enquanto construção de um esquema perceptivo codificado. Deste modo, o artista retira-se de uma representação para explorar uma via onde apresentará algo novo. Estas obras advêm do decurso de uma desconstrução, mas, reflectem ao mesmo tempo, a ideia de uma elaboração formal e de apresentação de um sistema pictórico perfeitamente individualizado. Este conjunto de obras reflectirá por isso, a visão cada vez mais intuitiva e expressionista, de um determinando período entre 1966 e 1968.

Paralelamente, assiste-se à libertação do modelo real enquanto seu referente, pressupondo que nesta zona de indiscernibilidade entre desenho e pintura foi utilizada a ideia do modelo e não o próprio modelo, pois, todas as representações criadas anteriormente funcionarão como lastro imagético, enquanto criação de um arquétipo de mulher. Esta ideia funcionará num conceito filosófico: da cópia do modelo, ao modelo ideal e inteligível, assentando no empirismo, porquanto estas experiências são formadoras de ideias. Mas o arquétipo de mulher corresponde igualmente à estrutura universal de Carl Jung, operando enquanto produção imaginária do indivíduo, proveniente do inconsciente e de um infinito desejo e simultaneamente em consonância com a operatividade material e manual. Lima de Freitas interpreta a possível relação da mulher nos desenhos de Palla do seguinte modo:

(...) Depois de todas as agressões e auto-punições teorizadas pela psicanálise, depois das tempestades da catarse, para lá da estética da embalagem e do *clinqant* da mass-cult, nos interstícios que separam a *strip-teaser* e a *call-girl*, Victor Palla espreita a mulher: talvez o que há

de mais elusivo e difícil no nosso mundo. Sabendo que só por ela poderá decifrar-se e, quiçá, inaugurar-se o homem-consciente-de-si-próprio.

Temos vindo a referir que estas obras se constituem em séries. Isto significa que são produzidas sucedaneamente, numa repetição do elemento principal com pequenas variações. Da música dodecafónica de Arnold Schoenberg, às estruturas sequenciais de Max Bill, o século XX inventou, na arte, este sistema em série que permite criar laços estruturantes mas não hierarquizados entre representações equivalentes. Portanto, o sentido de unidade da obra é obtido através da relação entre os equivalentes. Sol Le Witt define “artista serial” como alguém que não procura a produção de um objecto belo ou enigmático, mas que apenas funciona como um empregado, catalogando os resultados da sua premissa⁷⁴⁰. Em 1967 e após haver listado um conjunto alargado de várias obras de artistas, Mel Bochner chegaria à conclusão que a ordem serial é um método e não um estilo, pois é requerida uma atitude sistemática, evidenciando-se da execução e constituído por um trabalho parcimoniosa e fundamentalmente auto-cansativo⁷⁴¹. Por outro lado, Gilles Deleuze no seu trabalho *Différence et répétition* defende que a repetição é na sua essência imaginativa, porque a imaginação existe para encontrar a diferença na repetição. Logo, da iteração é extraível algo de novo.

Serão vários os artistas que a partir dos anos 60 farão do trabalho serial uma investigação em detrimento da obra-chave. A nível nacional, temos, por exemplo, as séries figurativas de Nikias Skapinakis ou os desenhos de Júlio (Saúl Dias). No trabalho serial de Victor Palla, o que encontramos é uma estratégia de repetição que vai adquirindo níveis de variação, de alguma forma reconhecíveis e relativamente distintos, para que desta diferença se alcance uma nova série. Pequenas variações no tipo de abordagem e materiais empregues são suficientes para a sua identificação. Ilustramos aqui algumas dessas variações, visíveis sobretudo na Parte II deste trabalho; todavia, o número de desenhos de cada tipo é na ordem das centenas.

⁷⁴⁰ Hunter, Sam; Jacobus, John. *Modern Art*. New York: Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, NJ / Harry Abrams Inc. 1986. p. 326.

⁷⁴¹ Bochner, Mel. "The Serial Attitude". *Artforum* 6, no. 4. December 1967. pp. 28–33.

Voltamos, assim, à explanação de mais duas séries. Ou melhor, de uma série que degenerará noutra. Referiremos agora um conjunto de retratos, que, embora pouco numerosos, prova a facilidade e o autodomínio do desenhador neste tipo de desenho, facto já mencionado atrás por Carlos Manuel Ramos, quando se referia à capacidade de caracterização de Victor Palla, nos idos anos 40. São retratos feitos a partir de pessoas amigas, onde se verifica imediatamente a sua verosimilhança. A face torna-se minuciosa e resolvida por traços brevemente dispostos. Deste período encontramos retratos de Jorge e Manuel Costa Martins, Glicínia Quartin, Ivone Balette, Susana Abelaira, Maria Antónia Palla, Fernando Namora, Maria José Palla, Alice Costa Martins, entre outros.



Figura 51 - Retrato de Maria Antónia Palla. Carvão s/papel. Aprox. 40 x 70 cm. Assinado. S/data. Propriedade de Maria Antónia Palla.

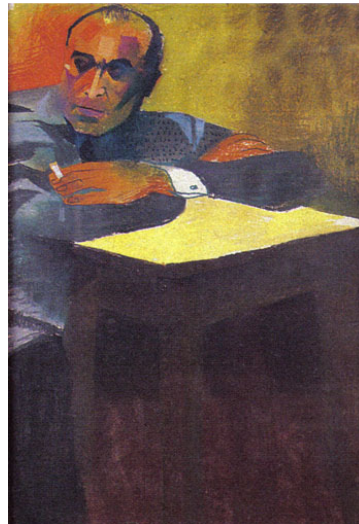


Figura 52 - Retrato de Fernando Namora. Pastel seco s/papel. 80 x 47,5 cm. Assinado. S/data (1964?). Colecção da Casa Museu Fernando Namora.

Contudo, se a ideia de um real apoderado e eloquente havia conquistado o seu lugar, logo se encontrará ultrapassada por uma nova força, que, de forma análoga ao modelo, da sua extrapolação para modelos imaginários, originará outra série. A transfiguração elogiará agora o feio, a estupefacção, o desespero, a alegria e talvez o grotesco⁷⁴². Retratos que são imaginados e deliberadamente desfigurados. Cabeças que encontram o conceito do monstruoso à semelhança de obras de Francis Bacon ou de Lucien Freud, pintores que motivarão naturalmente afinidades electivas. Gilles Deleuze, reflectindo sobre a pintura de Bacon, afirma que nesta não existe o retrato,

⁷⁴² Vd. fichas de obra N6_c. parte II da Tese.

mas apenas a pintura de cabeças. A cabeça é a não-face, descarna-se desta, implicando segundo este autor, forças de “isolamento”, “dissipação” e “deformantes”. Elas são, segundo Deleuze, “deformantes” mas não “transformantes”, porque em vez de conduzirem à condição do expressionismo, estas forças agem neutrais sem a prerrogativa da criação de quaisquer efeitos ilusionísticos⁷⁴³. Por isso, a pintura de Bacon, resulta, para Deleuze, enquanto acto de pintar a sensação imediata e não os efeitos desta.

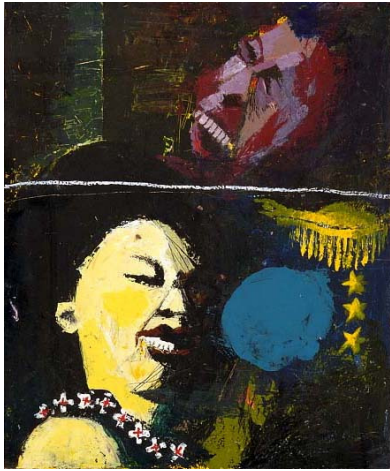


Figura 53 - s/ título. Acrílico s/ contraplacado. 54 x 65 cm. 1963. Não assinado. Nota no verso: “Serrar”.



Figura 54 - s/ título. Carvão s/ papel. 44 x 68 cm. 8/8/1963. Não assinado.

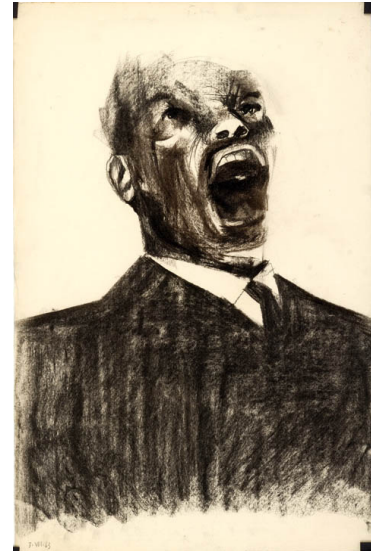


Figura 55 - s/ título. Carvão s/ papel. 44 x 68 cm. S/ data. Não assinado.

Das deformações Baconianas — que se podem enquadrar na “Nova Figuração”⁷⁴⁴ — passamos a séries mais enigmáticas, enquanto repositório simbólico, desde as peças dedicadas à mulher com o feto ou aborto?, aos esqueletos vivos, até ao bestiário. Não explicitaremos os seus significados, mas valorizaremos este último, pela forma como Victor Palla lhes destinará uma série. Dedicada aos pássaros, esta série virá extensamente trabalhada entre desenho e pintura, sobretudo depois do 25 de Abril de 1974. Tanto Picasso como Matisse haviam dado relevo à representação de

⁷⁴³ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

⁷⁴⁴ Em Portugal o termo neofigurativo aparece, de acordo com Rui Mário Gonçalves, entre 1961 e 1962 na crítica a propósito da pintura de Joaquim Rodrigo e de Eurico Gonçalves, revelando uma consciência de novos aspectos da modernidade. Por outro lado, Nikias Skapinakis abrirá o caminho para a Nova Figuração numa conferência realizada no 1.º Salão de Arte Moderna da SNBA intitulada *Inactualidade da Arte Moderna*, 1958. Gonçalves, Rui Mário. *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. Vol. 44. Artes Visuais. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980. p.92.

vários animais, sobretudo aves, contudo, a pomba acompanhada pela rama de oliveira, enquanto símbolo da liberdade do período romano, será reintroduzida por Picasso no Congresso Mundial da Paz, em 1949. Tornar-se-á imediatamente reconhecida enquanto símbolo e igualmente nos ideais do Partido Comunista francês. Os artistas portugueses acompanharão desde a década de 50 esta conotação, tanto na pintura, no desenho como na gravura⁷⁴⁵. A pomba na obra de Victor Palla aparece nos anos 50 e verá maior expressão a partir do mural colectivo do 10 de Junho de 1974. As pombas poderão ser incluídas na série das aves, onde também aparecerão corvos. Estes elementos adquirem expressões com muitas inflexões, tanto de linguagem, como de técnica⁷⁴⁶.

O período pós 25 de Abril comportará uma explosão de cor e composições livres, observando-se tanto na pintura a acrílico como nos desenhos a pastel de óleo. O desenho e a pintura encontram-se equivalentes ou mesmo fundidos no sentido duma valorização plástica, resultantes de materiais coincidentes e elementos estruturais. A pintura/desenho será durante as décadas seguintes resultado da transformação e aferições plásticas, que nos anos 60, havia provocado uma nova figuração gestualista, um figurativismo expressionista. Mas, se nessa década observámos uma certa mas não total libertação do figurativo, descobrir-se-á, a partir do início dos anos 70, uma dimensão mais afastada do real; de um ponderado compositivo, ao instintivo e intuitivo, as relações formais entre cores, linhas e superfícies, jogam a poética de um expressionismo que passam por vários territórios da pintura, aspecto detectado em 1985 por Urbano Tavares Rodrigues:

(...) inventor da vida, mestre de uma fantasia irreverente, suave e lírica no mundo das técnicas de processo automático. Victor Palla, de quem conhecíamos originais e ousados nus femininos (...) contudo, lá achamos uma longa e apaixonante caminhada de investigação formal que passa por Chagall (cores, ritmos muito semelhantes) e até por Max Ernst. E que desemboca onde?..⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Dos artistas que desenharam ou pintaram pombas encontramos: José Dias Coelho, Maria Barreira, Júlio Pomar, Alice Jorge, José Farinha, Querubim Lapa, Júlio Resende.

⁷⁴⁶ Vd. fichas de obra n.º N7_d1 a n.º N7_d60, parte II da Tese.

⁷⁴⁷ Urbano Tavares Rodrigues, recorte de artigo não identificado. 1985.

Tentaremos responder à questão de Urbano Tavares Rodrigues no último capítulo. Assinalamos um período de mudança na vida de Victor Palla que corresponderá a novas propostas artísticas. No início dos anos 70 e depois de abandonar em definitivo a profissão de arquitecto, instala-se com *atelier* próprio para desenhar e pintar. Era isso que almejava havia tempo, tornado possível depois de ter adquirido dois apartamentos na Rua de São Félix, um para dormir e reunir os amigos, e o outro em cima, para atelier. Os anos 70 serão profícuos na afirmação da sua maturidade formal — irá plasticizar uma pintura desenhada com pastel de óleo, tratando logo a mancha, encontrando harmonias nas analogias e também nas diferenças. A exposição individual da *Prisma 73* mostra esse estágio, onde Sena da Silva faz uma leitura sobre a condição desta nova pintura de Victor Palla:

(...) Apesar da multiplicidade das afinidades dos sinais detectáveis em qualquer acto de um homem que pertença a uma determinada cultura, a pintura em causa tem muito de um regresso não-comprometido às origens: A procura de sinais que nem sempre servem uma mensagem previamente concretizada, mas que engendram com eles a própria mensagem. Uma reflexão feita muitas vezes a partir do gesto que se faz ou do comportamento dos meios utilizados. A forma que se pensa ou que se intui e a surpresa diante da transposição determinada pelas características dos instrumentos de registo. O deixar-se guiar por efeitos inesperados ou desenvolvimentos formais desencadeados em qualidade de aprendiz-de-feiticeiro consciente ou tentando dominar lucidamente uma matéria apetitosa e volúvel⁷⁴⁸.

A matéria de que fala Sena da Silva, tratando-se de pastel de óleo, não será pintada mas esmagada com a mão, tal como se explicou atrás — material que pertence tanto ao reino do desenho como ao da pintura. Tanto a têmpera, como pastel de óleo, ou pastel seco, são técnicas que comungam destas duas formas artísticas. Acreditamos que o uso de técnicas e materiais específicos estão na condição de libertar, condicionar, propiciar uma linguagem própria e específica de um artista. Este facto

⁷⁴⁸ Texto de António Sena da Silva. *Victor Palla*. Catálogo de Pinturas, Galeria *Prisma 73*, Fevereiro de 1974.

parece-nos relevante uma vez que trará uma das condições da indiscernibilidade entre o desenho e a pintura deste autor e nesta época. Isto não querará dizer que Victor Palla tenha somente usado estes materiais para a pintura.

Victor Palla chega finalmente ao abstraccionismo. Não o havia feito anteriormente, não por desconhecimento, mas porque foi realizando a sua própria caminhada pessoal, coerente com os modos do ver e do fazer, numa consolidação das transformações do seu pensamento plástico. Que, aliás, acompanharam as transformações ocorridas na arte durante o século XX⁷⁴⁹. Na SNBA, para a exposição “Abstracção-Hoje” em 1975 conviverão os artistas que enviaram obras que consideraram abstractas.



Figura 56 - Título: Desenho I.
Pastel de óleo s/ papel.
70 x 100 cm. Assinado. S/ data.
Exposto na exposição de Desenho
na SNBA, n.º 142.



Figura 57 - S/ título. Pastel de óleo
e esmalte s/papel. 70x100cm.
Assinado. S/ data. Exposto em
Lagos, 2ª Mostra e Artes
Plásticas, 1984 e I salão Nacional
de Arquitectos/Artistas na galeria
de arte do casino Estoril, 1986.

Rocha de Sousa deixa-nos o testemunho de uma geração que procurou na arte em geral, mas fundamentalmente na pintura, uma distanciação ao real:

(...) a nossa cultura em torno das memórias obtidas na longa absorção do real pode perfeitamente ligar-nos à contemplação das imagens na

⁷⁴⁹ Aqui poder-se-ia fazer um paralelo com percursos análogos. Lima de Freitas, depois do figurativismo absorverá uma cultura simbólica que transportará para a pintura, tão tecnicamente resolvida quanto os desenhos de todas as épocas. Picasso será o caso paradigmático dessa deslocação do real.

capacidade de as fecundar em indirecta referência a certos aspectos da realidade.⁷⁵⁰

Será legítimo afirmar que Victor Palla alcança o abtraccionismo por via do desenho, não o desenho instrumental, mas o desenho enquanto possibilidade de apreensão de um novo modo gráfico. Os modos de acção e determinada grafia associada aos materiais adoptados, irão descobrir novas propostas plásticas. O desenho como fim em si mesmo — cuja aparência pictórica será a do próprio referente da acção — configurará mais um lugar do desenho na obra de Victor Palla.

Paralelamente, a obsessão pelo nu feminino perdurará num registo paralelo fora do atelier, por isso de menor dimensão, como veremos de seguida. Encontraremos agora o desenho enquanto lugar de imediatismo que entronca em várias manifestações plásticas.

⁷⁵⁰ Sousa, João Rocha de. construpintar02 . http://rochasousa02.blogspot.com/2009/01/destituio-de-dogmas-na-pintura_25.html. publicado a 25 de Janeiro de 2009. [Consult. 16. Dez. 2011].

2.10 Desenho porque me apetece

(...) Pinto porque pinto, porque sim, tal como desenho porque me apetece. (...) Uso, indiscriminadamente, o acrílico, e o óleo sobre tela, o carvão, o lápis e a tinta da china para o desenho. E pinto ou fotografo porque me apetece. Está em mim. Sem a menor intenção de vender, pois isso não me preocupa.

(...) Se calhar a motivação para pintar ou desenhar pode ter nascido de um pretexto. Um borrão na tela, por exemplo. O material que temos à nossa frente, à espera que lhe peguemos para fazer qualquer coisa. Por exemplo, pode ser o jeito de resolver um problema ali mesmo.⁷⁵¹

A observação de Victor Palla em epígrafe leva-nos a reflectir sobre aspectos importantes da sua visão enquanto sobre os modos fazer a sua arte. Em primeiro lugar, comprova-se a indiscernibilidade entre desenho e pintura que já abordámos, mas que aqui é plasmada pela voz do artista. Para ele, os materiais com que opera são usados de forma perfeitamente livre, aleatória, sem qualquer hierarquia entre desenho, pintura ou fotografia. Porque “apetecer” significa agir, *dal furor dello artefice*, respondendo aos estímulos mais primários do ser humano, de forma intuitiva e automática. Essa vontade criativa, profundamente interior, necessária e tão natural, é, nas suas palavras, clara, pois não considera a valorização da obra enquanto objecto comercial e transaccionável. Victor Palla também não considera importante a materialidade da obra, seja suporte, técnica ou meio; a matéria é de uma qualquer natureza e o suporte também. É aqui, portanto, que se tocam as diferentes técnicas e disciplinas. Podemos dizer consequentemente que este artista privilegiará a imagem e não o objecto. Todas as acções que notaremos de agora em diante são relacionadas com os modos do ver e menos com os modos do fazer, pelo menos quando comparadas com as mesmas acções em décadas anteriores.

⁷⁵¹ Victor Palla em entrevista a Ilídio Alves. “Falar no Colectivo”. *Tempo Livre*. n.º 46, Dezembro de 1994, pp.16-17.

Referimos que uma das condições da indiscernibilidade entre o desenho e a pintura deste autor, nesta época, residia no uso do material e técnica comuns. Cremos que a outra condição reside não no próprio desenho ou na técnica, mas na ordem de quem desenha, havendo um factor intrínseco à própria intenção de quem o faz. O desenho é resultado da predisposição e imaginação do desenhador, porventura movido pela vontade de produzir sempre uma imagem. Desenho, pintura ou fotografia encontram-se perfeitamente equivalentes para esse efeito.

Depois de termos visto o desenho enquanto proposta acabada, resultado de uma acção de recriação de si mesmo, neste último subcapítulo, o desenho volta a ser lugar de partida para alguma coisa. Acontece que não será mais o desenho preparatório para essa outra coisa, mas o desenho *per si*, que induzirá manifestações inerentes: pequenas pinturas, fotografias, capas imaginárias e colagens. E ainda monotípias, serigrafia e gravura.

Os sistemas seriais que Victor Palla vinha utilizando desde os anos 60 continuarão a fazer parte dos seus modos operativos ao longo das décadas de 70, 80 e 90. O registo do nu imaginado ou copiado será a pedra de toque enquanto registo diário. Deixará o nu de ser a imagem arquetípica? Levantamos a questão, pois quando observamos a obra de Henry Moore, encontramos o seu fascínio por um arquétipo que será central em toda a sua obra, apesar das naturais variações de expressão e até de uma semi-abstractização. Para Erich Neumann, a mudança da forma — e portanto o caminho para a abstracção — constitui um desdobrar interior do arquétipo na obra de Moore⁷⁵². Em Victor Palla observam-se porventura os mesmos factos; um fascínio semelhante pelo feminino e o desenvolvimento de um princípio formal que se alterará versando a abstracção não como consequência última, mas episódica e natural; a natural estilização da forma. Contudo, e embora possamos falar da robusta figura feminina de Victor Palla e seus desdobramentos enquanto aspecto uniforme, encontraremos outras premissas que permitirão ter uma leitura mais ampla desta obra desenhada/plástica.

Vejamos agora alguns desses desdobramentos. A imensa série de desenhos de rua iniciados nos anos 70 e grandemente explorados durante os anos 80, adquiriu para

⁷⁵² Neumann, Erich; Bollingen Foundation Collection. *The archetypal world of Henry Moore*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.

Victor Palla uma forma de realização quase automática e de resistência⁷⁵³. Deste exercício do olhar na rua já conhecíamos as fotográficas “deambulações venatórias” dos anos 50, mas agora inaugurará uma pesquisa semelhante, com um género de registo que não havíamos encontrado até aqui. São desenhos em folhas pequenas que transportará para a rua, desenhando em cafés, esplanadas e até na praia de maneira totalmente informal. Desenhos rápidos, ora a grafite ora a caneta de feltro, centrados nas acções das pessoas que inadvertidamente servirão de modelo. São pessoas comuns a fazer as coisas comuns: a mulher que dá de comer aos pombos, a outra que espera o autocarro, o homem que lê o jornal, as amigas que se encontram e que bebem sentadas ou de pé e que utilizam o telefone. Estas obras embora aparecidas tardiamente na obra do artista vão completamente de encontro à natureza do seu percurso numa fase de grande maturidade e de uma enorme liberdade tanto formal como conceptual. O desenho à vista marcará o ritmo nos espaços da cidade que frequenta diariamente. Ao isolar o aspecto humano, não se interessará pelo ambiente geral da taberna ou do jardim, mas deslocará o olhar para a mala da senhora, o seu calçado, o chapéu, penteado ou o jornal. De modo frequente, a estes desenhos sucediam-se outros, melhorados, onde certo movimento ou efeito era aproveitado para o completar da série. Rui Mário Gonçalves aponta-lhes a semântica do fotográfico:

(...) A Victor Palla apetece chamar repórter «lírico». Que tivesse ou não estado a realizar desenhos rápidos diante de cenas, das personagens, dos recantos, a verdade é que os seus desenhos sempre parecem competir com o instantâneo. São flagrantes da vida real. Mas não em qualquer sentido enfático. Pelo contrário, a sua simpatia vai para o que é comum, quotidiano, neutro. O que deixa a descoberto é o seu fervor íntimo. Pequenos desenhos de distantes temáticas, ano após ano, Victor Palla passa mensagens entre o homem da tabacaria e Álvaro de Campos, e poderia falar-nos do que viu à janela do poeta⁷⁵⁴.

Estas obras não procuram enquadrar-se em determinada cultura estilística, quer ilustrativa ou agudeza crítica de um Saul Steinberg, Ronald Searle ou Roland Topor. Elas resultam em intervalos encontrados pelo ritmo do artista e herança das

⁷⁵³ Vd. fichas de obra n.º N8_a, parte II da Tese.

⁷⁵⁴ Gonçalves, Rui Mário. “A força do lirismo”. *Colóquio Artes*. n.º 68, Março de 1986, p. 60-61.

descobertas formais de todos os movimentos de desenho modernos. É um desenho imediatista, tanto no sentido da obtenção de um registo simples — que gozará possivelmente de um certo fetichismo explícito em séries posteriores — como também, no sentido do instantâneo, ocupando por isso, um lugar análogo ao da fotografia. Constatamos o que mais radical tem o carácter do desenho; a sua simplicidade ao alcance de todos, que, bastando um riscador e papel, ele pode acontecer na rua ou em qualquer lugar. Tal como o poeta destapa momentos enquanto metáforas da vida, o desenho-acção regista instantes de modo informal.

O desenho de traços rápidos e fortes a grafite contrasta com linhas de contorno a caneta de feltro, ou esferográfica. Lembra-nos um repertório de alguma maneira familiar, das cenas do quotidiano nas fotografias dos anos 50. Mas, para nosso espanto, ou não, as fotografias da década de 80 perseguem, devolvem e exploram olhares suspensos das fotografias dos anos 50, da mesma forma que os desenhos o fazem. Na quase totalidade desta série desenhada, a figura aparece cortada repetidamente pela cabeça, ressaltando as formas maciças dos pés calçados delimitados pelos seus contornos. O mesmo espírito atravessa muitas das fotografias dos anos 80 na sua tomada inicial e não em reenquadramentos posteriores⁷⁵⁵. O *flou* ou tremido da imagem, por arrastamento ou por desfoque e o corte das figuras revelam as ressonâncias visuais entre a fotografia e o desenho. Não se trata de olhar a fotografia enquanto desenho ou vice-versa, mas de verificar a possibilidade dos seus influxos. O “ver” de Victor Palla atravessa os dois campos de possibilidades formais. E mais ainda, no caso de alguns desenhos onde se acrescentou papel recortado. Ilustra-se em baixo, o caso onde a representação do jornal é substituída pelas letras de um pedaço real de jornal.

⁷⁵⁵ Cf. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. *Victor Palla*. Lisboa: C.A.M., 1992. Na segunda parte deste catálogo dedicado a uma fase fotográfica posterior, são notórios os cortes das figuras.



Figura 58 – S/título. Guache e colagem s/ cartolina. 10 x 10 cm. S/data. Assinado.



Figura 59 – S/título. Negativo 35 mm. 1989.

Este é o fragmento do real que é simultaneamente parte do processo de representação. Rosalind Krauss salienta o parentesco das fotografias dos nus de Irving Penn com a colagem em que segundo ela, o elemento colado nos chama a atenção por contraste da ausência desse elemento, que na representação não passa de um signo: (...) *Com a colagem, o “real” entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação*⁷⁵⁶. Neste sentido, a colagem compete com a fotografia, pois, esta é sempre a representação de um fragmento do real, contudo ausente.

No livro *Lisboa, cidade triste e alegre*, Costa Martins e Victor Palla haviam manifestado as vantagens na *inter-influência das artes do nosso tempo, que têm muito que aprender umas com as outras*⁷⁵⁷. Dessa época haviam sido notórias as contaminações entre fotografia e artes gráficas ou desenho, tal como vimos no capítulo anterior. O que não deixa de ser interessante é que os anos 80 irão revelar essa interacção imagética assente num automatismo serial, tanto do olhar fotográfico como do desenhístico, pesquisando determinadas relações com a figura. O olhar do fotógrafo é afinal de tudo, o mesmo do desenhador.

⁷⁵⁶ Krauss, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p.167.

⁷⁵⁷ Martins, Costa; Palla, Victor. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Lisboa: Círculo do Livro. 1959, páginas do índice.

Nesta altura importa dizer que os “desenhos de rua” estão na génese de futuros projectos; tanto respeitantes a todo um trabalho de recorte, fotomontagem e colagem, mas também de nova série de desenhos que carrega elementos de “fetiche”, como os sapatos, as malas, o copo, o jornal, etc. A importância deste encadeamento não significa que os desenhos de rua sejam esboços do trabalho daí decorrente, indica, sim, que são fonte de ideias e conceitos a transportar. Encontra-se ainda uma série de duas centenas de monotípias, gravuras e serigrafias que se inserem num experimentalismo técnico, recorrendo quase sempre ao figurativo.

Apontaremos agora para a produção de uma série de desenhos realizados no estúdio que culminarão em propostas para capas imaginárias. Trata-se de nus femininos imaginários em directa relação com objectos ou temas do quotidiano. A esta série, o autor foi-lhe atribuindo os seguintes títulos: *o cocktail, a tela, a mala, a mesa, a televisão, as amigas, a leitura* e *o rosário*, denunciando tais relações. A programação destas séries decorre de uma grande facilidade em gerar a figura feminina dialogando com o objecto-tema. Esta interacção caracteriza-se por um incessante jogo lúdico entre os objectos-tema e as figuras femininas. O registo é executado a caneta estilográfica ou tinta-da-china sobre papel cavalinho, em formato A4⁷⁵⁸. As linhas de contorno e manchas cheias encontram harmonia na estética de conjunto, surgindo ocasionalmente apontamentos cromáticos.

Estes desenhos transformar-se-ão em propostas para uma série de capas com títulos, autores e editora imaginárias. Neste estágio deixamos de ver o lado “romântico” dos desenhos anteriores, para encontrar uma mordaz crítica social. São propostas que criticam: a *Onda* americana da cultura de massas, o *Concurso* televisivo, a superficialidade social das *Miss*, o culto da inutilidade, *Coisa inútil*, contrapondo-lhes valores como *A Família* e Cidadania em *Cidadão*. Depois, o título *Beth e Eliza* ilustra um abraço da série “amigas”, uma série que explicita relações homossexuais.⁷⁵⁹

Depois de nos anos 40 e 50 ter criado capas imaginárias que fizeram emergir todo o trabalho gráfico destas décadas, Victor Palla retomará esta abordagem utópica.

⁷⁵⁸ Vd. fichas de obra n.º N8_b, parte II da Tese.

⁷⁵⁹ Vd. fichas de obra n.º N8_b120, parte II da Tese.

As capas são na verdade maquetas constituídas por alguns destes desenhos fotocopiados e montados sobre contraplacado com a técnica da colagem.

Valerá a pena inflectir agora para o trabalho de colagem, montagem e fotomontagem, que não sendo uma técnica nova, parece ressurgir em Portugal na arte em finais de anos 60 e inícios da década seguinte. O Informalismo ao nível pictórico a que se assistia na Europa começará a impregnar a vida artística portuguesa a partir de fora. Fernando Pernes em 1965 lamenta os artistas emigrados⁷⁶⁰, muitos deles com bolsas da FCG, bem como José Augusto França notará a ausência destes, responsabilizando as condições de *sobrevivência e convivência* nacionais⁷⁶¹. Com um crescente número de exposições, criação de galerias e um novo corpo crítico de arte, os anos 60 despertaram modos de operar que irão, na década subsequente, institucionalizar a arte contemporânea. Do vídeo à performance, passando pela fotografia, todos os meios de materialização da arte serão válidos.

À semelhança daqueles, também a colagem será um meio que, herdado dos cubistas, dadaístas, e dos “readymade” duchampianos, possibilitará agora uma confluência visual de elementos da cultura quotidiana, adaptada à arte Pop. A colagem de Richard Hamilton, datada de 1956, marcará o início deste movimento⁷⁶². No entanto, no mesmo ano, curiosamente, inaugurar-se-á a primeira exposição de colagens em Portugal, na galeria Pórtico. Do conjunto dos artistas expostos, o catálogo dava relevo ao grupo dos artistas do movimento surrealista. Deste grupo constavam: António S. Areal, Artur Cruzeiro Seixas, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos e Mário Henrique⁷⁶³. A colagem adaptar-se-á perfeitamente aos surrealistas pela facilidade de procedimentos, onde um certo automatismo do inconsciente e a associação de imagens e ideias abrirão novas possibilidades na procura do inverosímil e do insólito. Mas, se este processo já vinha de trás, prosseguirá agora com artistas de todas as gerações, muitos destes que marcaram indelevelmente a arte portuguesa. Assim, do outro grupo expuseram:

⁷⁶⁰ Pernes, Fernando. “Colectiva”. Texto de apresentação no catálogo da exposição, S.N.B.A., 1965.

⁷⁶¹ França, José-Augusto. “Exposição de Novembro Desenho e Gravura”. Texto de apresentação no catálogo, S.N.B.A., 1964.

⁷⁶² A colagem de Richard Hamilton de 1956 intitulada “*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*” foi considerada uma das primeiras obras Pop.

⁷⁶³ “1.ª Exposição de Colagens – Galeria Pórtico”, desdobrável da exposição com texto de Herta Wescher. 1956.

Almada Negreiros, António Araújo, António Charrua, António Quadros, Guilherme Casquilho, José Escada, Júlio, Lopes Alves, Lourdes Castro, Norberto Knopp, René Bértholo, Sarah Affonso, Tomás de Melo e Walter Gaudnek.

A liberdade de expressão por meio da colagem permitirá directamente montagens de objectos, construções e combinação entre pintura e fotografia, tal como as obras realizadas por Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jean Dubuffet e Kelly Ellsworth, na década de 1950 e 1960. Se nos anos 60, no meio norte-americano, a técnica da colagem terá uma enorme difusão, em Portugal, assistir-se-á a manifestações pontuais, de que registamos as exposições de Menez, Leonor Praça e Hein Semke⁷⁶⁴, para, na década de 70 dar lugar ao seu alargamento.

Não se pretende aqui fazer uma resenha histórica do uso da colagem em Portugal, aliás, aspecto pouco examinado e merecedor de análise aprofundada. Todavia, podemos afirmar que a colagem foi usada prolixamente por várias correntes e em todas as décadas a partir da década de 10 do século XX⁷⁶⁵. A colagem não se fixou ou conotou em definitivo a um movimento artístico específico. Antes, ela ampliou o campo de contingências que cada movimento lhe observou, no papel estruturante para a revelação de conceitos expressivos específicos.

A exposição “Anos 70 Atravessar fronteiras”⁷⁶⁶ realizada no CAM entre 2009 e 2010, fazendo um balanço do rumo experimentalista da arte portuguesa, ofereceu igualmente novas leituras. A propósito desta época, a exploração de novos *media* e a articulação com os limites tradicionais do objecto artístico é uma característica praticamente comum a todos os artistas, que de uma forma quase febril se manifestam no palco artístico dotados de grande consciência. Alargando o espectro combinatório de géneros disciplinares, a colagem aparece claramente com um dos meios preferidos, a par da fotografia, de maneira absolutamente assimilada: Graça Morais mistura desenhos a grafite com recortes de imagens numa extensão visual subtil dessa relação (1975); Armando Azevedo cobre objectos com imagens de um mundo erótico (1976); Ana Hatherly cola pedaços de cartazes arrancados das paredes das “Ruas de Lisboa”

⁷⁶⁴ Menez em exposição individual na “Galeria 111” em 1965 e Leonor Praça em 1968 na “Galeria Divulgação” em Lisboa e Hei Semke no SNI em 1966.

⁷⁶⁵ Cf. *Die Collage in der Kunst der DDR*. Catálogo da exposição. Berlin: Staatliche Museen, 1975.

⁷⁶⁶ Com curadoria de Raquel Henriques da Silva e investigação de Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo. Silva, Raquel Henriques da. *Anos 70 Atravessar Fronteiras: CAM - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010*. Lisboa, 2009.

(1977); Rolando Sá Nogueira mistura óleo com colagem de fotografias; João Abel Manta, Artur Varela, Grupo Puzzle, Teresa Magalhães, Jorge Pinheiro e Eduardo Nery encontram outras expressões na colagem. Eduardo Nery colocará figuras recortadas dos jornais e revistas sobre reproduções de obras de arte antiga. A temática desta exposição recairá sobre a crítica da sociedade de consumo pela *reconversão da imagem inicial*⁷⁶⁷, pretendendo lançar também uma crítica, segundo o autor à *passividade com que a arte antiga é apreciada*⁷⁶⁸. Fernando Pernes qualifica-la-á de “blasfematória”.

Das diferentes exposições que a SNBA organizará, no esforço de mérito, para o ajuste temporal da arte portuguesa, desde as exposições dedicadas à abstracção, à nova-figuração, à gravura, às “Novas tendências do desenho” destacamos “Montagem e colagem” realizada em Julho de 1975, onde, de entre os artistas expositores⁷⁶⁹, Victor Palla apresenta três painéis de montagens intituladas “Variações sobre o rosto humano”⁷⁷⁰.



Figura 60 – Variações sobre o rosto humano – 3. Pormenor de um dos painéis expostos na exposição “Montagem e colagem”, SNBA, 1975.



Figura 61 – Paul Cornwall fumando. David Hockney. Março de 1982.

⁷⁶⁷ Nery, Eduardo. “O museu imaginário na sociedade de consumo”. Catálogo da exposição de colagens, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1976.

⁷⁶⁸ Idem, *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Artistas participantes: Pedro Enes, Albuquerque Mendes, Joaquim Martinho, Mário Botas, Ana Leão, Maria Gabriel, Teresa Magalhães, Manuel Casimiro, António Sena, Julião Sarmento, Eduardo Nery, Gracinda Grácio, SAM, Pedro Luís Neves, Fernando Grade, José Luís Tinoco, Manuel Filipe, Pedro Chorão, Eurico, António Viana, Emília Nadal, Ivone Balette, João Frágoso, Hamilton Alexandre, Carlos Gonçalves, Renée Gagnon, Vítor Fortes, Victor Palla, Álvaro Lapa, Martins Correia, Helena Sá, Manuel Baptista, Carlos Nogueira, Carlos Barroco, Boavida Amaro, Jorge Rodrigues, Natividade Corrêa, Helena Mártires, Guilherme Parente e Jorge Kreye. *Colagem e Montagem*. Catálogo da exposição realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Julho de 1975.

⁷⁷⁰ Vd. fichas de obra n.º N8_c, parte II da Tese.

Nestas séries de colagenscaco

, a montagem surge da selecção e recorte de imagens pré-existentes de revistas ou jornais, sua consequente manipulação e transformação inventiva. As variações encontram-se segundo manipulações de duas ordens: a que transforma a imagem usando recortes do mesmo episódio, objecto ou rosto, e a que que sobrepõe novas imagens na construção de outra identidade. Enquanto este último procedimento permite uma mensagem que directamente lhe desvia o contexto ou a escala do real, o jogo visual sobre o mesmo objecto admite uma outra concepção pictórica. Alguma forma de narratividade, de acção e de tempo será então uma eventualidade, aspectos que nos transportam para as fotografias de David Hockney.

David Hockney, em 1981, começará a explorar a fotografia enquanto possibilidade de registo do tempo passado em cada acção programada. Fá-lo-á justamente por considerar que a fotografia continha uma ablação, que ele veio a mostrar que era a própria representação ou noção do tempo. Hockney perseguirá depois uma visão simultânea de vários aspectos circundantes, obtendo o domínio do espaço de forma livre, tal como se alcançava no desenho. Apelidadas por ele de “Desenhos com câmara”⁷⁷¹, as suas séries fotográficas evoluíram no registo das múltiplas fotografias que compunham cada episódio. Em cada paisagem escolhida, o olhar que percorre o espaço é aquele de quem desenha no momento de representação descritiva. Uma conversa entre dois amigos ficará registada pelas suas expressões em momentos diferentes. A consequente construção ou montagem do material fotografado, não sendo uma composição imediata ou simples, permitirá grande maleabilidade e plasticidade, onde estarão patentes as emoções destes “actores” de forma a equiparar-se a uma narrativa visual. Este método usará a máquina do fotógrafo e o olhar do desenhador para convergir vários pontos de vista, prolongando o tempo de observação e de execução.

O que não deixa de ser surpreendente é a afinidade visual que se estabelece entre as fotografias de Hockney e as colagens de Victor Palla. Feitas por processos e atitudes diferentes, ambas reflectem sobre a questão do tempo existente na mesma imagem. Mas também indagam sobre a questão da relação com o desenho. Hockney

⁷⁷¹ Hockney, David. “Sobre a fotografia”. *David Hockney fotógrafo*. Catálogo de exposição. FCG, Lisboa, 1985

irá transpor ensinamentos desta sua investigação acerca dos modos do olhar em simultaneidade, levando-os conceptualmente para a pintura. Victor Palla aprofundará a montagem/colagem enquanto peça crítica das temáticas do mundo em volta numa viagem pelo tempo: *da Idade média à banda desenhada*. Este texto escrito para legendar as imagens durante a exposição, (SPA,1984) por isso não publicado, ilustrava a exposição. Recuperamo-lo agora em duas vezes. Para já escutamos o propósito destas colagens na primeira pessoa:

(...) prazer, por gosto, tacteando conceitos e técnicas gráficas, descobrindo no que não era plástico o que podia passar a plástico, já tinha, talvez por simples actividade lúdica, (ou, para falar português, por *hobby* ou *violon d'Ingres*) começado, domesticamente ou em sala de desenho (quero dizer *atelier*, *studio*), a remexer em papel e cola e em colagens e montagens agarrando algumas coisas que me eram caras; e a certa altura, como com todas as brincadeiras a sério, deparei-me com peças que já eram resultado de trabalho de pesquisa e exploração, (...) ⁷⁷².

A este testemunho podemos acrescentar que dos seus interesses pessoais paralelos, se plasmarão nas colagens sobretudo três aspectos: teatro, desenho animado, e fotografia. Será a partir de material publicado, nomeadamente bandas desenhadas e foto-novelas que Victor Palla se servirá directamente, recortando-as. Esta série fixa novos sentidos que reflectem sobre a condição simbólica das imagens originais. A mensagem chega-nos ampliada na sua dimensão referencial, isto é, Victor Palla não desloca os temas para outro contexto, antes, volta a apresentá-los com um carácter matérico. É uma pesquisa assumida com os elementos desse alfabeto visual, elevando a imagem ou montagem final à condição de um novo desígnio, tal como em Hockney. Os temas da guerra, do amor, do horror, dos heróis, dos vilões transformam-se numa leitura pessoal da cultura mediática popularizada e comercializada desde o início do século. O resultado atravessa um conjunto de referências que vão de dramaturgos a desenhadores, qualificando uma reflexão sobre a cultura visual patente. Aqui parece-nos melhor continuar a ouvir o relato de Victor

⁷⁷² Palla, Victor. Texto em legendas para a exposição “montagens: teatro, foto-novelas, banda desenhada”. 1984.

Palla que, embora extenso, será escrito sob a forma de legendas que haviam acompanhado a exposição⁷⁷³. Ainda que ligadas por um fio condutor, transcrevemo-las não na íntegra:

Da Idade Média à banda desenhada: Para a representação da Paixão, em Lucerna, por volta de 1580, um engenhoso suíço, Renward Cyasit, aproveitou a Praça do Mercado como cena central, com a audiência em bancadas e nas casas em redor. Estava a mais de trezentos e cinquenta anos de Walter Gropius, com o seu Teatro Total, a quase quatrocentos de Robert Crumb (em "Fritz the Cat") — e, afinal, muito perto.

Como no Teatro, na banda desenhada ensaia-se (...) até na banda desenhada a Censura manda tapar e cortar coisas: uma bailarina na festa de Flash Gordon (Alex Raymond) é obrigada a vestir-se pelos franceses; e a dama no Tarzan de Hogarth perdeu em França atributos femininos.

Os autores de banda desenhada também têm de ser cenógrafos: um Goldoni por Gino Rocca, e um quadro do "Gil Jourdain", de Maurice Tillieux; um cenário de Firmin Grénier para "O Pássaro Azul" de Maeterlinck, e um enquadramento de "Connie", de Frank Godwin — e figurinistas: ao lado de Almada Negreiros (para "Alma") e de Raul Lino (para o "Bailado do Encantamento"), um estudo de Alex Raymond para "Rip Kirby" e outro de Milton Caniff para "Terry e os Piratas".

Tão surrealista como eles, é a coincidência no mesmo ano (1908), do "Ubu Roi" de Jarry, e personagens do também genial Mc Cay (em "Little Nemo"), com um oceano e duas culturas a separá-los.

A fotonovela é de um consumo latino, embora produto nascido na Itália (fumetti é mais expressivo do que balloons ou boules) e continuado em Espanha. Nós importamos ambos (o nome Corin Tellado é mais conhecido, em termos numéricos e outros, do que o de Aquilino Ribeiro). Há intérpretes profissionais, constantes (ah, o "Sheik Branco" do Fellini!) e toda uma indústria. As intrigas são écoeurantes. (...)

Ora há três anos foi publicada a primeira fotonovela americana (...). Até lhe chamam: "um novo caminho na produção de espectáculos". Está aqui a propósito, porque algumas das estrelas vêm do Teatro. O

⁷⁷³ Vd. fichas de obra n.º N8_d, parte II da Tese.

protagonista é feito por Roger Berdahl, que diz: "Não me senti nervoso. Tenho experiência. Estudei o script todas as noites. A fotonovela é a progressão natural do representar no palco". Não faço comentários.

E saindo assim desta indigência, entramos na banda desenhada; e entramos com Guido Crepax (...). Limitei-me com insuficiência a escolher algumas imagens de "Ciao Valentina" (1972). Não me atrevi a recortar fosse o que fosse, nem alterar a sua intocável mise-en-page. Poderão objectar (...). Mas não podia conter-me sem esta homenagem.

Do amor passa-se com toda a naturalidade para o terror. Modalidade também muito pobre, mas que por vezes (quero dizer raramente) atinge expressões sofríveis. Tem a curiosidade de juntar várias pequenas histórias, por autores diferentes em cada número das revistas.

Indignei-me agora mais com o absurdo da designação "comics" que aderiu à banda desenhada anglo-saxónica (...). Não há nada de cómico na poluição mental, ambiental, sonora do culto das motocicletas; nada de cómico no Rat-ta-ta (a onomatopéia recorre pelo livro fora) do Teatro de Operações (cá está outra vez o Teatro), nas suas granadas e extermínios. (...) Chamam a isto "comics". A história no painel do meio tinha um nome, "Planeta Proibido". As motos do da esquerda vêm praticamente em todas as páginas de uma pequena revista que saía muito, "100 à hora".⁷⁷⁴

Este texto aponta uma série de reflexões, acusando a verdadeira assimilação duma Cultura Visual. Seria necessário outro capítulo para analisar cablamente este texto, por isso, concentremo-nos em observar as peças⁷⁷⁵. Nesta série de colagens/montagens descobriremos um traçado que gerará a dinâmica entre as zonas de colagem e zonas de fundo sem colagem. Sob a colagem distingue-se um ténue delineamento da forma a lápis branco, sujeitando toda a colagem subsequente. A forma dum coração, por exemplo, cingirá os momentos recortados da tensão fotonovelsca, como provocação de um outro kitsch. Noutro exemplo, o desenho dum labirinto de troncos é o espaço no papel onde se colam os recortes do Tarzan. O mesmo acontece na teia do homem-aranha ou na suástica da guerra. Não é mais uma

⁷⁷⁴ Legendas de Victor Palla dactilografadas para acompanhamento das obras na exposição intitulada: "Victor Palla pequena exposição de montagens; teatro, foto-novelas, banda desenhada". Realizada na Sociedade Portuguesa de Autores de 26 de Setembro a 15 de Outubro de 1984.

⁷⁷⁵ Vd. fichas de obra n.º N8_d, parte II da Tese.

colagem de acasos encontrados na justaposição de elementos, mas uma montagem que se reveste de uma intenção específica, tal como o desenho descritivo o faz. É aqui que voltaremos a observar com algum interesse as semelhanças criativas entre processos de colagem/montagem e desenho.

Na verdade, o termo montagem indicia escolher, organizar, nomear e ainda designar e fixar. Já o termo colagem define a composição feita com elementos que se recortam, se ajustam e se ligam por via de cola. Tal como no processo de desenhar, certos procedimentos se equiparam — recortar, colar e montar não são mais do que traçar, relevar e compor. A colagem neste sentido é a fusão do processo de desenhar, levando as capacidades cognitivas do nosso cérebro e a experiência da nossa mão. Ela é uma construção dinâmica, desenvolvendo-se à medida que traçamos e avolumamos a matéria riscada no nosso suporte, cada vez mais preenchido, entendendo o espaço do suporte e as formas à medida do tempo.

Pode-se conseguir uma pintura ou desenho através de processos de colagem e montagem, mas será difícil apelidar-se de pintura a uma obra exclusivamente feita de colagens. Talvez, por isso, a colagem enquanto técnica tenha ganho um campo disciplinar próprio e autónomo, ainda que próximo do desenho, da pintura ou da fotografia. Matisse desenvolverá um conjunto de colagens a partir de papéis recortados, desde finais dos anos 30, até à série “Jazz” de 1947. A propósito destes trabalhos, o artista estabelecerá um paralelismo entre o desenho e a colagem, na medida em que considerará o recorte como um momento do desenho:

(...) Em vez de desenhar o contorno e de colocar aí a cor, desenho directamente na cor, que tem já medidas tão precisas que não necessita de ser transposta.⁷⁷⁶

Esta ideia de desenhar com a tesoura desloca o conceito do desenho segundo uma lógica sem os meios tradicionais do desenho. Matisse concebeu uma linguagem dentro da colagem, que em nada tinha que ver com a linguagem usada pelos cubistas ou dadaístas, mas simplesmente com a necessidade que o artista encontrou para explorar outra concepção pictórica depois da pintura.

⁷⁷⁶ Néret, Gilles. *Henri Matisse, recortes*. Lisboa: Taschen editora. 1998, pág. 10

Mostramos que a colagem encontra um lugar no desenho, da mesma forma que podemos dizer que na colagem existe a ideia de desenho. A ideia de um desenho que já não é feito com materiais riscadores, porque desenho também é montagem de formas, delimitação de lugares, seja de cores lisas assumindo planos, ou de texturas várias — onde todos os tipos de reprodução são possíveis — e as linhas existem enquanto arestas do papel.

Resta-nos dizer que na noção de “campo expandido da arte”, que, das vanguardas do século XX até à revolução tecnológica, refere-se, quer a um alargamento do sujeito artístico, quer a uma atenuação de barreiras. Os artistas fruíram através de novos modos de entendimento, maior fluidez entre *media*, não tornando herméticas quaisquer categorias artísticas. Neste sentido, destacamos a colagem enquanto técnica específica e linguagem de libertação empregue pelas principais correntes que marcaram a centúria. Na primeira feira internacional Dada de Berlim, em 1920 mostram-se pela primeira vez colagens criadas sobretudo por Raoul Hausmann e Hannah Hoch (que manifestara entre 1926 e 1935 uma forte crítica social da indústria de massas). Depois, o construtivismo russo fará uso de fotomontagens articulando fotografia e desenho com fins propagandísticos. Na Bauhaus os alunos de Joost Schmidt eram encorajados para se exprimirem através de fotomontagens. As colagens de Kurt Schwitters ampliaram, por sua vez, coerência a esta expressão. Os cubistas, sobretudo Bracque e Picasso colaram elementos exteriores nas suas pinturas. Le Corbusier e outros arquitectos modernos aproveitaram as suas possibilidades. Os surrealistas adoptaram-na com extremismo lírico-poético; a arte Pop encontrou na colagem a maneira directa de exprimir a sua mensagem. Os movimentos e expressões do Novo realismo, Nova figuração e Abstracção foram, em sua medida, instalando esta disciplina de expressão artística, mais do que técnica, nos seus modos de operar.

Pretendemos, pelo aqui exposto e no contexto do presente capítulo, esclarecer ainda que a colagem aparece na obra de Victor Palla em duas ocasiões perfeitamente distintas. Observámos, atrás, alguns aspectos do momento mais tardio, realizado entre os anos 70 e 80. Contudo, as suas primeiras colagens datam de 1944, porquanto lhes dedicaremos as últimas linhas.

Victor Palla elaborará duas séries de colagens muito significativas do ponto de vista formal e linguístico. Uma série denominada «The Inner Eye»⁷⁷⁷ é constituída por cinco peças com títulos. A outra série será anexada à anterior, adicionando-lhe o autor o título que dá continuidade “& Winter Sports”. Esta contém quatro colagens monocromáticas.



Figura 62 - «The Waterfall. Or, group of American tourists admiring an Eye being hollowed out by a fork». Colagem da série *Inner Eye*. 16 x 22 cm. Porto, Outubro de 1944.



Figura 63 - «Desportos de Inverno IV – A Bomba Atómica». Colagem da série *Winter Sports*. 16 x 22 cm. s/data.

Em ambas as séries partirá de recortes de revistas ou reproduções. Tal como indica o título «The Inner Eye», é uma visão interna, colocando em confronto motivos díspares, enigmáticos e articulados livremente. Ressaltamos a evidente analogia de uma destas colagens onde um olho é furado por um garfo num jogo metafórico e alusivo à famosa cena do filme «Un Chien Andalou»⁷⁷⁸, onde um olho vem seccionado por uma navalha. As legendas ilustram uma certa provocação psicológica; apesar do olho não lacrimejar, a colagem intitula-se “The Waterfall”. Os títulos reforçam a mistificação da mensagem de cada imagem, que por si, já traz uma mistura de elementos dissonantes. Temos dificuldade em distinguir alguma tetricidade latente

⁷⁷⁷ Vd. ficha de obra n.º N1_g, parte II da Tese.

⁷⁷⁸ Filme realizado entre 1928 e 1929, por Luís Buñuel e Salvador Dalí. Este filme foi considerado por Breton como o primeiro filme surrealista, pois punha em prática os princípios de associação livre de motivos e linguagens enunciados no seu primeiro manifesto (1924), sendo por isso um marco na história do cinema.

de uma comicidade possível, pois parecem-nos misturadas. São composições que colam várias imagens ou fragmentos das mesmas, procedendo-se a uma manipulação livre, uma construção que reorganiza o olhar.

Da segunda série, «Winter Sports», são abordados os temas: Rugby, Baseball, Música e Bomba atómica; são quatro colagens monocromáticas cuja construção resulta agora de uma maior fragmentação de pequenas imagens, com diferentes soluções combinatórias. “Rugby” revela uma concentração de elementos desfragmentados que dão a ideia do contacto próximo entre jogadores. Por sua vez, “Base-ball” desordena os elementos recortados, dando a ideia de corpos despedaçados.

Em ambas as séries se verifica um olhar pessoal e subjectivo do seu autor. Mas, se na primeira se denota uma leve influência surrealista (e ocorrem-nos as legendas de Santa Rita Pintor para *Orpheu*), a segunda série desarticula elementos próprios do mesmo contexto, para criar uma imagem enfática, exagerando cada tema.

Pensamos que as obras que agora revelamos darão um sentido mais completo ao entendimento destas fases na obra do artista. Encontramo-nos face a um percurso pictórico coerente e consolidado, mas que não terá sido perfeitamente perceptível junto do grande público na sua época. Felizmente, esse percurso foi notado por vários críticos e autores de que temos vindo a citar: Rui Mário Gonçalves, Manuela Azevedo, Lima de Freitas, Jorge Listopad, Eurico Gonçalves, Maria Leonor Nunes, e outros que não citámos mas referenciamos no final deste trabalho.

Considerações finais da Parte I

Chegados ao fim da primeira parte, procuraremos apontar as ideias fundamentais desta nossa abordagem através de uma síntese da acção de Victor Palla no panorama português e focando sobretudo *o lugar do desenho* na sua obra. O papel singular que o desenho ocupou na obra de Victor Palla oferece-nos vários “lugares” de relação entre si. Este aspecto será a pedra de toque para a proposta expositiva que fazemos na segunda parte da Tese. Ao longo da nossa explanação não deixámos de fazer constantes referências às peças ou imagens presentes na parte II da Tese; embora possa ser fastidioso para o leitor, afigurou-se-nos indissociável um tal trajecto. A nossa investigação trabalhou fundamentalmente sobre fontes primárias.

Como se começou por observar, o ensino havia herdado uma formação de desenho do século XIX, que nem a reforma de 1932 viria alterar substancialmente. O desenho arquitectónico foi visto academicamente com um carácter de obra de arte em si mesma. Embora, como vimos, a escola de desenho em Lisboa fosse a de Ingres e não a de Matisse, criou competências tanto no domínio da imitação da natureza como no desenho de notação rigorosa. Por outro lado, a presença de Carlos Ramos no Porto constituiu a pedra de arranque da modernidade no ensino de uma arquitectura “moderna”. Factores suficientes para, sob este ensino, florescerem os arquitectos que dariam corpo a uma geração que viria a ser marcante, tanto na arquitectura como na arte portuguesa: a geração mais nova, com voz no «I Congresso de Arquitectura», a geração fundadora das «Exposições Gerais de Artes Plásticas». Uma geração de arquitectos, em que muitos deles foram também pintores e escultores.

Da actividade de Victor Palla salienta-se a sua acção empenhada no Porto, onde assistimos ao seu papel enquanto projectista, galerista e dinamizador da Galeria/Livraria Portugália. Esta galeria foi marcante na difusão de uma arte moderna no Porto, possibilitando a confluência de uma geração de artistas e estudantes que se vinham afirmando desde 1943, altura da primeira exposição de os «Independentes». Integrando-se também neste grupo, Victor Palla irá expôr pintura e apelar à criação

colectiva, revelando uma consciência de abertura aos movimentos de vanguarda que se faziam na Europa, com Picasso ou Bracque, mas também no Brasil com Portinari, no México com Orozco, Siqueiros e Rivera. Uma parte da pintura de Victor Palla é dada a ver na época, conquanto seja ainda hoje pouco conhecida, devido à dispersão das obras e à sua não divulgação. As suas pinturas nesta época idealizam uma vivacidade não comprometida em demarcações formais ou críticas, mas manifestam uma vontade de expressão nova e optimista, passando naturalmente pela expressão de heranças formais anteriores.

Observou-se que Victor Palla fez uso do auto-retrato em todas as fases da sua vida, aspecto merecedor de um núcleo dedicado a esta temática na parte II deste trabalho. A produção de auto-retratos encontra um espaço perfeitamente claro de demarcação da personalidade de Victor Palla, detectando-se um espírito irrequieto e aguçado. Verificou-se que esta inquietação se manifesta no reflexo da sua imagem perante o exterior e a sociedade. Assim, pudemos observar que Victor Palla se quis afirmar numa primeira fase enquanto desenhador/pintor, na fase seguinte, enquanto fotógrafo e igualmente enquanto arquitecto. Por outro lado, Victor Palla não dispensou de fazer uso do humor e da auto-caricatura numa rubrica para a revista *Eva*. A sua obra oferece-nos, por fim, várias expressões, que acompanham várias técnicas e correntes do século XX; do pós-impressionismo ao abstraccionismo-cubista, passando pelo tom surrealizante até um desenho-acção.

No que respeita à actividade do *atelier* Bento d'Almeida e Victor Palla, destacámos a colaboração com vários artistas plásticos numa preocupação constante de integração das artes na arquitectura. No quadro desta temática e favorecido por uma legislação que destinava determinada percentagem do valor da obra arquitectónica às obras de arte ou decorativas, verificou-se o convite desta dupla de arquitectos a vários artistas. Por outro lado, em obras onde essa colaboração não foi possível, observou-se a tendência de integração de outro tipo de manifestações decorativas concebidas pelos próprios arquitectos. Deste modo, analisámos o contributo destes arquitectos em três matérias: na criação e uso de novos padrões de azulejos, na criação de símbolos e marcas associados à arquitectura e na incorporação

de “photo-murals” em obras de arquitectura. Por último, provou-se o papel de Bento d’Almeida e Victor Palla na promoção da arquitectura do Movimento Moderno em periódicos, dos quais destacámos para o efeito a revista *Eva*, a revista *Arquitectura* e a revista *Arquitectura portuguesa, cerâmica e edificação*. Constatámos uma absoluta transformação das revistas de arquitectura no período em que Bento d’Almeida e Victor Palla foram os responsáveis editoriais. Esta mudança é visível imediatamente no aspecto gráfico, mas também pela preocupação da escolha de artigos e projectos ilustrados, revelando o estabelecimento de novos padrões de exigência, adequados à sua modernidade.

Numa altura de controvérsia sobre a tradição e a modernidade a nível nacional, a acção de Victor Palla, dentro do discurso arquitectónico, comprova uma articulação pertinente entre a teoria, manifestada nos seus artigos teóricos para a revista *Arquitectura*, designadamente o “Lugar da geometria”, o “Lugar do artista plástico” e o “Lugar da tradição”, e respectiva concretização, cujo exemplo mais flagrante é a construção da sua própria casa. Interpretámos esta moradia como sendo o seu manifesto moderno e livre, verificando que se trata da primeira moradia verdadeiramente moderna em Lisboa.

Victor Palla defendeu o lugar dos colaboradores plásticos como tentativa de alargar o postulado do “Funcionalismo”, corrente estética que defende o desenho e a forma baseada na função, ao âmbito das outras artes. Victor Palla pretendeu a síntese das artes plásticas, promovendo vários graus de relação. Tentámos provar que a actividade literária, de tradução, editorial e gráfica são fruto desse esforço de síntese e de obra total.

Detectou-se que a actividade de Victor Palla de ordem gráfica e de ilustração, relacionada com as editoras de Coimbra, foi o motor para o seu envolvimento ideológico em que a tradução e a crítica acompanharam aspectos de uma cultura literária crescente nos anos 40. Demos conta de alguns enredos em torno das edições, suas capas e da relação entre escritor e capista para o sucesso da publicação. Depois,

assistimos ao desenvolvimento de práticas editoriais quase independentes, trazendo simultaneidade nas acções de tradução, escrita, ilustração e grafismo, até à sua impressão e publicidade. A passagem pelo curso de produção do livro em Londres solidificou esta aprendizagem num entendimento completo do livro enquanto objecto material e simbólico de sentido unitário. Esta feição veio exaltada com o aparecimento da colecção «As Três Abelhas» e o “Círculo do Livro”.

Averiguaram-se as acções de Victor Palla na promoção e reflexão de uma literatura — o género Policial — entre finais da década de 40 e primeira metade da seguinte. Os seus contos policiais, a crítica, a reflexão sobre o género e toda a produção editorial envolta afirmam-se como uma tentativa singular de instalar e fomentar este género literário em Portugal. Notámos este facto pela própria correspondência com Ellery Queen na pessoa de Frederic Dannay e também pela vontade de construir uma série policial com um detective português, havendo sido nomeado um heterónimo, série que infelizmente não se chegou a realizar. Este esforço continuou com a criação de uma nova colecção de policiais, *Vampiro Magazine*, sucedendo-lhe *O Gato Preto - antologia de mistério e fantasia*. Do policial seguiu para a ficção científica, novamente enquanto um dos seus principais dinamizadores.

Victor Palla aliou o arquitecto ao contador de histórias enigmáticas no conto premiado pela *Ellery Queen's Mystery Magazine*, onde a planta do espaço e o enredo da história se complementam de tal forma que considerámos eleger este conto premiado numa reconstituição espacial na presente proposta expositiva.

Salientou-se o papel de Victor Palla enquanto editor independente, cujas edições e co-edições, ainda que não havendo colhido leitores massificados ou receitas proveitosas, constituíram uma paixão e um modo de resistir à opressão ditatorial do regime Salazarista, por via duma edificação cultural.

Verificou-se que a actividade artística foi em alguns momentos indiscernível da militância política. Encontrámos uma preocupação na Luta pela Paz, onde se realçou a delegação portuguesa na Assembleia Mundial da Paz em Helsínquia, mas igualmente nas actividades após o 25 de Abril. Enaltecemos o monumento aos mortos do Tarrafal, o comité José Dias Coelho, a fundação da Galeria “Prisma 73” e o episódio do 1.º de Maio no SNI, culminando nas acções colectivas, designadamente

com o painel do 10 de Junho em Belém. Por outro lado, viu-se o seu papel dinamizador das «Exposições Gerais de Artes Plásticas», onde expôs e defendeu a arquitectura enquanto forma de arte.

Em todas as suas exposições individuais, e não só, Victor Palla conferiu grande cuidado aos modos expositivos para a efectiva comunicação da mensagem. Impõe-se dizer que na proposta expositiva da presente Tese, considerámos a inclusão de obras que Victor Palla nunca mostrou ao longo da vida, mais concretamente toda a produção de desenhos preparatórios que aqui fomos abordando, assim como obras resultantes destes: as fotografias experimentais e ainda toda a produção serial de desenho a partir da década de 60.

Da biblioteca de Victor Palla e da sua breve interpretação, realçámos a coerência entre a escolha das suas leituras e a actividade exercida, artística, projectual e ensaística. Estas leituras assentam sobre três prismas fundamentais: uma firme ambição em aceder à literatura artística de referência, um desenvolvimento de competências técnicas e artísticas e uma actualização profissional constante. A biblioteca de Victor Palla abarca todas as áreas das actividades artísticas, humanidades e até científicas, reflectindo a sua curiosidade e polifonia do saber em geral. Esta biblioteca é a prova do desejo de uma articulação de saberes na edificação do conhecimento.

Procedeu-se a uma breve resenha histórica em torno do desenho em Portugal no século XX. Observaram-se alguns dos seus protagonistas e algumas redacções, detectando-se um campo relativamente amplo e pouco estudado até aqui. Verificou-se que o desenho de ilustração em periódicos singrou num processo cada vez mais actuante e em prol da actualização do desenho enquanto disciplina autónoma. O desenho começou a perder nos finais do século XIX a sua importância metodológica no contexto das artes plásticas. Ao contrário de outros países, onde o desenho moldou expressões autonomizadas de uma arte que se bastava a si própria, em Portugal o desenho serviu enquanto instrumento academizante e preparatório das artes em geral durante largo tempo já dentro do século XX. Nesse sentido, acreditamos que, nesta

caminhada, o desenho de ilustração teve um papel determinante, conduzindo o desenho a uma expressão livre e, consequentemente, enquanto disciplina independente. O desenho de ilustração parece ter conquistado um lugar particular na historiografia da arte portuguesa do século passado, saído directamente de uma relação entre escritores e artistas, ou de editores e artistas. A esta circunstância aliam-se algumas exposições individuais de desenho, álbuns publicados e o esforço geracional para a instalação em definitivo do desenho hodierno. O desenho adquiriu assim um estatuto próprio, encontrando os seus desígnios e acompanhando posteriormente as tendências da Arte Contemporânea.

Na encruzilhada histórica do desenho, detectou-se um grupo de arquitectos pertencentes à mesma geração de Victor Palla, que, tal como ele, exercem outras artes para além da arquitectura. O fenómeno levou-nos a uma análise deste grupo na tentativa de encontrar o papel do desenho. Num primeiro plano, encontrámos um desenho artístico diferente do desenho de concepção. O significado de um desenho cognoscente, que tem a capacidade de conhecer, partilha o pensamento de projectistas no conceito artístico. Num segundo nível, reparámos que estes protagonistas foram em grande medida os responsáveis pelo desenvolvimento do design de equipamento e em menor grau do design gráfico. Ao conjunto de competências de toda a disciplina do desenho aliado ao advento da progressiva mecanização, da interdependência entre funcionalidade e forma e da carência de objectos de equipamento, poderão explicar o aparecimento, depois dos anos 40, de peças com novo desenho e novo *desígnio*. Esta concepção abrangente, unindo uma diversidade de acções terá como responsáveis os profissionais do desenho; tanto artistas com formação projectual, como arquitectos que extrapolam a sua actividade para outras acções. Cremos que o factor criativo destes arquitectos, atestado pela omnipresença de um desenho autónomo e artístico, aliado à inerente cultura de projecto, está na condição de justificar a importância desta geração de projectistas no seio do design.

Esta investigação pressupunha a averiguação do desenho enquanto raiz comum a uma série de operações, tanto artísticas como de projecto. Para o efeito, procedeu-se a duas análises. Uma a partir da elaboração de gráficos e outra a partir da leitura que nos oferece a própria obra de Victor Palla. Da análise dos quadros cronológicos podemos concluir um primeiro grau de relações entre acções

disciplinares, operadas entre 1940 a 2000, que nos levou ao conceito de multidisciplinaridade. Aqui, reparou-se imediatamente no desenho enquanto elemento constante. Num segundo nível de análise observou-se que era um desenho preparatório e funcional que operava em relação com cada uma destas disciplinas. Este tipo de desenho constituiu-se como o elemento organizacional do grupo funcional que são as múltiplas vertentes da própria obra. Porém, em situação oposta, coexistia um desenho independente de qualquer interferência disciplinar, o desenho como fim em si mesmo e de expressão artística. Este tipo de desenho, por seu turno, operou conceitos artísticos que vieram despoletados em vários suportes, como a fotografia e a colagem.

Verificámos assim, que o desenho existe enquanto sistema interdisciplinar — pela combinação de experiências, pela identificação de problemas comuns, pela concepção metodológica e instrumental comum e por uma questão de atitude. Citámos Victor Palla manifestando a vontade de ligar todas as formas de expressão. Comprovaram-se estes conceitos de interdisciplinaridade a partir da leitura destes quadros e também pela leitura interpretativa das próprias obras.

De algumas destas relações entre desenho e outras disciplinas ressaltam: o desenho de ilustração neo-realista; desenho na obra gráfica; desenho e cerâmica; desenho de arquitectura; desenho-pintura; desenho-colagem. E ainda desenho como fim em si mesmo. Estes são os “lugares” do desenho na obra de Victor Palla. “Lugares” que transportámos para os conceitos expositivos.

No desenho de ilustração neo-realista observou-se que as capas foram a solução visual encontrada por ilustradores/artistas, não necessariamente neo-realistas, mas conscientes da tendência crescente, com vista à reflexão da condição da sociedade em geral. Tal acontece pelo aumento do número de editoras e competição entre si, conduzindo ao reconhecimento do valor publicitário da imagem, logo uma maior encomenda de capas ilustradas.

Constatou-se que o desenho, acompanhando a revelação literária neo-realista, traduziu pela mesma ordem de ideias a sua expressão de forma plástica. Numa época

de denúncia da condição social sob o fascismo, surgem novas expressões pictóricas que, sendo hesitantes no início, encontraram a expressão de uma nova época, de uma realidade aliada às ideias de escritores.

Se o neo-realismo tinha sido impossível no mural, expressão plástica maior desta linguagem, foi na pintura que se consolidou, se celebrizou e consequentemente se historizou. Mas, enquanto na pintura a imagem caracterizada e reconhecidamente neo-realista surgiu em 1944, nos desenhos das capas para autores neo-realistas esta expressão encontrou uma solução visual alguns anos antes. *Gaibéus* com capa de Antero Ferreira data de 1939, para dar um exemplo. Defendemos que as capas neo-realistas terão atingido um público muito maior do que o da pintura. O parco panorama de exposições e as incipientes reproduções de pinturas à época diminuíram a importância da pintura sobre as camadas sociais. Inversamente, uma literatura sobre o povo e virada para ele ganhou milhares de leitores, cujas mensagens visuais no desenho ou gravura nas capas encontram posição de maior importância.

Defendemos também que as capas foram determinantes para a solução visual do neo-realismo, pelo menos até ao final da década de 40. A confluência entre a ilustração e a obra literária originou uma imagética sob os mesmos princípios, estabelecendo uma forte marca na questão da representação humana. Os desenhos nas capas determinaram uma cultura visual associada a esta literatura.

De acordo com o nosso estudo, concluímos que foi exactamente na confluência entre ilustração e obras literárias neo-realistas, sobretudo nas capas de livros, que pudemos reconhecer um movimento pictural ilustrativo bastante consolidado mas pouco estudado ao contrário da pintura. Victor Palla mobilizou-se nessa comunhão social, reinterpretando e comparando o espaço de ilustração literária ao espaço pictórico. Acumulando considerações teóricas e demonstrações pictóricas, conseguirá estabelecer continuamente uma relação metonímica entre o texto e o seu desenho. O desenho neo-realista em Victor Palla não se caracteriza por chavões ou fórmulas, mas pela pluralidade cromática, formal e surpreendentemente temática. As capas não se cingiam aos indigentes ou operários dos campos e das fábricas, mas revelavam expressões de grande jovialidade, frescura e dilatamento de uma certa

esperança. Podemos falar de um *desígnio* colectivo com expressões individuais. Este é, no nosso entender, o lugar do desenho neo-realista na obra de Victor Palla.

Ao abordarmos o desenho da obra gráfica, deparámo-nos com múltiplos assuntos que resumimos na problematização do livro como um todo ligado ao factor da comunicação visual, logo ao design gráfico. Desenho é nesta circunstância projecto, resultado de uma metodologia onde cada elemento concorre para um estágio mais definitivo. Nomeámos o design global do livro contendo o desenho de letra, desenho de capa, logotipo e todos os atributos que caracterizam o objecto livro. Victor Palla atribuiu importância a todos de forma equivalente. Contudo, o processo registado em desenhos preparatórios é o prenúncio da obra, verificando-se uma constância em toda a produção gráfica deste autor. Na expressão das capas de Victor Palla foi possível verificar uma fusão entre texto verbal e texto gráfico, cabendo à tipografia um papel fundamental. Influenciado pela Bauhaus até ao final dos anos 40, Victor Palla acompanhará os movimentos tipográficos emergentes no início da década de 50, tanto na Europa com o “International Typographic Style”, como na América do Norte com o “New York School”. O lugar de desenho na obra gráfica de Victor Palla intersecta projectos editoriais, literários, gráficos e artísticos na resolução e inscrição de uma ideia. É um desenho que actua de forma flexível, experimental e funcional simultaneamente.

Do lugar do desenho na fotografia, começou por se observar o *storyboard* desenhado por Victor Palla no início dos anos 50. Foi possível averiguar a importância destes desenhos, não só como modo de ensaio e pré-visualização da imagem fotográfica pretendida, mas como um processo de trabalho que mostra uma delimitada intenção estética. Partindo de uma técnica criada para cinema de animação no início do século XX e profusamente aperfeiçoada e usada para o cinema em geral, Victor Palla fez uso destes esquemas visuais para concretizar um conceito fotográfico. Podemos assinalar a surpreendente equivalência entre desenhos e fotografias, levando-nos a dizer que tal concordância significa que o desenho, embora esquemático, acumula desde logo toda a carga conceptual, que a fotografia, com a sua técnica e linguagem próprias, acentuará posteriormente na sublimação do conceito

estético inerente. Victor Palla defenderá “o lugar da fotografia” na dimensão criativa e pessoal enquanto forma de expressão. E apelará também aos *photo-murals*, acusando a relação da fotografia com a arquitectura.

Assinalou-se que as suas pesquisas e experimentações conferem sempre uma atitude metodológica e interdisciplinar ao sentido poético da criação; dos desenhos à fotografia; da fotografia ao design gráfico, culminando no design de interiores, de que o “Pique-Nique” é o melhor exemplo. Chegámos portanto à conclusão de que algumas fotografias deste período, tal como o *storyboard*, funcionam enquanto um meio e não enquanto um fim. Pelo seu significado e reforçando esta ideia dedica-se um núcleo expositivo onde se mostram todos os processos de trabalho do autor.

Ao nível da estética fotográfica, reparou-se que este conjunto de fotografias terá constituído em Portugal uma das primeiras manifestações da fotografia enquanto forma de expressão artística. Victor Palla foi determinante na história da fotografia portuguesa, principalmente depois do reconhecimento do livro sobre Lisboa, mas ao esclarecermos o período anterior, mais experimental e esteticamente muito diferente — onde encontrámos o lugar do desenho na fotografia de Victor Palla, — acreditamos poder acrescentar novas aparências à fotografia e arte portuguesas.

Embora pontual, a incursão de Victor Palla pela cerâmica pareceu-nos marcante, senão mesmo pioneira, de uma tentativa de abordar a cerâmica moderna em Portugal. Para tal, confluíram o desenho e a fotografia. No primeiro caso, o desenho de estudo irá pré-configurar as peças numa intenção de devolver ao ofício do artesão a actividade artística. No segundo caso, convocou a fotografia para alteração de escala numa simulação e demonstração que colocam certas peças mais próximas da linguagem escultórica. Portanto, o trabalho de Victor Palla neste domínio situa-se entre os limites do artesanato, do design de peça única e da vontade próxima de um escultor, não existindo distinção entre quem pensa e executa o desenho e quem lhe dá a forma manualmente.

Dos desenhos do *atelier* Bento d’Almeida/Victor Palla extrapolaram-se algumas noções que importa agora resumir. O primeiro aspecto que sublinhámos foi o

uso da perspectiva linear não só enquanto peça de apresentação para o público, para o cliente ou entidade licenciadora, mas igualmente enquanto fase intermédia de concepção. Este aspecto torna-se relevante porque, não havendo sobrevivido quaisquer desenhos de concepção iniciais neste espólio, ressalta-se a perspectiva à mão levantada enquanto modo espontâneo de estudo, na medida em que faz a síntese do estado de resolução do projecto e simultaneamente permite a aferição das suas várias características. Assinalámos também a primazia dada ao detalhe construtivo que, em larga medida é a peça desenhada que garantirá a correcta materialização do pensamento arquitectónico.

Estes desenhos reflectem, por outro lado, os estilos ou correntes arquitectónicas operados pelos arquitectos através dos seus modos de representação. Verificou-se que os desenhos respondem a uma mutação dentro do contexto histórico-social específico. Na transição dos anos 40 para a década de 50, acreditamos ter encontrado um fenómeno interessante, pois a simultaneidade de linguagens arquitectónicas patente nos desenhos reflecte a versatilidade dos arquitectos em resposta a uma encomenda, muitas vezes com pré-concepções de ordem historicista. E embora ao longo de 25 anos, a vontade e predominância da linguagem se refira a uma arquitectura ligada ao Movimento Moderno, o eclectismo constituiu a defesa perante os condicionalismos de toda a ordem.

Defendemos que o desenho arquitectónico “Moderno” será veiculado não só como resultado exclusivo da reacção ao academismo, ou da reacção à arquitectura fascizante, mas também pelas teorias estéticas contemporâneas, nascendo esta nova geração do Movimento Moderno português. O desenho moderno traduziu a vontade de mudança das formas.

Da produção de pinturas e desenhos de expressão artística, esclareceram-se os seus fundamentos e descreveram-se as expressões encontradas. A partir do início dos anos 60, observou-se uma fase de retoma da pintura e do desenho. Toda a produção pictórica/desenhistica deste período é, fundamentalmente, caracterizada por sistemas seriais. Aprendemos que, nestes sistemas, o sentido de unidade da obra é obtido através da relação entre representações equivalentes não hierarquizadas. Por isso, partindo de um procedimento iterado, é possível extrair algo de novo. Destas séries denotámos momentos de mutação tanto na técnica, como na expressão e

intenção. Tivemos ocasião de assistir a uma pesquisa em torno do nu feminino que levou à transformação em expressionismo da figura e da face, chegando à desfiguração. Depois, encontramos a passagem pela abstracção, tanto num desenho intuitivo e instintivo de linhas orgânicas, como na pintura da “sensação” com grandes massas coloridas.

Vimos que as pinturas de anátema político se constituíam ainda sobre um desenho preparatório. Depois, a pintura encontrará caminhos expressivos sem desenho prévio. O desenho ganhará um caminho independente. Neste processo, verificou-se uma interessante indiscernibilidade entre desenho e pintura, não só pelo uso do material e técnica comuns, mas também pela intenção do próprio artista.

Encontrámos uma atitude em que o desenho volta à sua maior simplicidade: o registo espontâneo na rua ou em qualquer lugar. O imediatismo e informalismo do desenho, a partir de meados da década de 70, encontra várias manifestações plásticas. Os enquadramentos cortados num entendimento do “plano holandês” irão caracterizar toda uma série de registos gráficos e fotográficos, colocando o desenho, a pintura, a fotografia e a colagem em patamares perfeitamente equivalentes.

A colagem e a montagem constituíram um trabalho que salientámos enquanto duas fases distintas na obra deste autor: a série dos anos 40 reflecte situações históricas tais como a Segunda Guerra Mundial ou as referências claras ao Surrealismo; enquanto as séries dos anos 70 e 80 reflectem a sociedade de consumo e a sociedade de maneira pessoal.

Averiguou-se que a colagem enquanto campo disciplinar próprio e autónomo, estabelece proximidades com o campo da fotografia e com o do desenho. Na colagem existe a ideia de desenho: um desenho de formas, de texturas e delimitação de planos. O recorte foi por isso já considerado, um momento do desenho. Mas a relação é também de ordem física; vimos algumas obras de Victor Palla que misturam o traço do desenho com a colagem de peças recortadas, numa recreação com a escala do real.

Notou-se que a colagem, enquanto forma de expressão artística aparece nos anos 10, acompanhando as vanguardas artísticas internacionais em todas as décadas.

Em Portugal encontrámos maior manifestação a partir dos anos 50 e uma fortíssima expressão na década de 70, ampliando assim o campo de contingências artísticas. Victor Palla transmitiu parte da sua leitura do mundo através desta técnica que usa imagens recortadas dos media. Fê-lo aprofundando-a enquanto peça crítica das temáticas do mundo em volta, numa leitura da cultura impressa da Idade Média à banda desenhada. Victor Palla propôs-nos uma viagem pelo tempo, onde tivemos oportunidade de conhecer o seu olhar subjectivo, qualificando-o como um actor da imagem pela sua contribuição para a construção da cultura visual portuguesa, da segunda metade do século XX.

Bibliografia

1. Fontes Manuscritas

Transcrição do assento de nascimento de Victor Manuel Palla e Carmo, n.º 311 do ano de 1922. Espólio Victor Palla.

Postal de Victor Palla para seus pais, 29 de Junho de 1943. Espólio Victor Palla.

Carta de Carlos de Oliveira para Victor Palla, 30 de Junho de 1944. Espólio Victor Palla.

Carta de Fernando Martins de Sousa para Victor Palla, 29 de Novembro de 1945. Espólio Victor Palla.

Carta de Rui Feijó para Victor Palla, 28 de Fevereiro de 1945. Espólio Victor Palla.

Correspondência de José Borrego para Victor Palla, 1945 e 1946. Espólio Victor Palla.

Carta de Tomaz Ribas para Victor Palla, 27 de Março de 1946. Espólio Victor Palla. [dactilografada]

Correspondência de Fernando Namora para Victor Palla, 1946. Espólio Victor Palla.

Declaração de Keil do Amaral sobre tirocínio de Victor Palla, 28 de Outubro de 1947. Espólio Victor Palla.

Carta de Victor Palla para a revista *EQMM*, Outubro de 1947. Espólio Victor Palla. [dactilografada]

«Plano de Trabalho da Editorial Gleba, Relatório do Estudo, 1950-1951». Espólio Victor Palla. [Original dactilografado].

Relatório da delegação portuguesa na Assembleia Mundial da Paz, realizada em Helsínquia em 1955. Espólio Victor Palla.

Memória descritiva do projecto de uma moradia unifamiliar a construir no vale de Centeanes, Janeiro de 1967. Espólio Bento d'Almeida/Victor Palla.

Manifesto dactilografado associado ao dia do Trabalhador, 30 de Abril de 1976. Espólio Victor Palla.

Relatório de Victor Palla respeitante ao 3.º trimestre dos trabalhos e entregue à FCG, 24 de Setembro de 1979. Espólio Victor Palla.

Fotocópia da dedicatória de Victor Palla para António Sena da Silva aquando do lançamento de *Epigramas e Provérbios*, 21 de Novembro de 1984.

Legendas de Victor Palla para acompanhamento das obras na exposição intitulada: “Victor Palla pequena exposição de montagens; teatro, foto-novelas, banda desenhada”. Realizada na Sociedade Portuguesa de Autores de 26 de Setembro a 15 de Outubro de 1984. Espólio Victor Palla.

Texto autobiográfico de Victor Palla, Abril de 1994. Espólio Victor Palla.

Artigo completo de Victor Palla acerca da exposição “Pintura e Desenho (1961-1967)” realizada entre 3 e 17 de Dezembro de 1984 na Galeria Diário de Notícias, Lisboa.

2. Fontes Impressas

Art.º 2.º do Decreto-Lei n.º 26 589 de 14 de Maio de 1936.

Art.º 15.º do Decreto-Lei n.º 41362 de 14 de Novembro de 1957.

Diário da República, I Série n.º 214, 12 de Setembro de 1932. Boletim 1, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Ministério da Educação Nacional, Direcção Geral do Ensino Superior, 1959. Publicado em cumprimento do art.º 15º do Dec-Lei 41362 de 14 de Novembro de 1957.

2.1 Obras de Referência

França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

Lacerda, Aarão de. *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense editora, 1948.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

Gombrich, Ernst. *La storia dell'arte*. [14.ª ed.]. Torino: Einaudi, 1993.

Pernes, Fernando. *Panorama arte portuguesa no século XX*. Porto: Campo das letras; Fundação de Serralves, 1999.

Vasconcelos, Flório. *História da arte em Portugal*. Livros RTP 65. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

Moniz, António. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Ed. Presença, 1997.

Saraiva, António José; Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Coimbra Editora, 1982.

2.2 Monografias, Catálogos, Relatórios

- “1.^a Exposição de Colagens – Galeria Pórtico”, desdobrável da exposição com texto de Herta Wescher. 1956.
- “1.^a Exposição de Desenho Moderno”. Catálogo da exposição. 5 a 20 de Março de 1959. Prefácio de António Santiago Areal. Organização por Artur Portela (Filho), Francisco Relógio, Luís Jardim e Benjamim Marques.
- “Exposição da 6.^a Missão Estética de Férias organizada pela Academia Nacional de Belas Artes”. Catálogo. Lisboa: Outubro de 1942,
- “Manifesto à Tripulação”. *Incomodidade*, Joaquim Namorado, 1945.
- “1.^a exposição de colagens” catálogo da Galeria Pórtico, 1956.
- “9.º Encontros de Fotografia”, Catálogo. Coimbra: 1988.
- “Exposições Gerais de Artes Plásticas”, Catálogos das exposições entre 1946-1956. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- “Pinturas de Nuno San-Payo, Costa Martins, Victor Palla”. Catálogo da exposição na Galeria Barata, Lisboa, 1986.
- “Victor Palla, pintura e desenho (1961-1967)”. Catálogo da exposição na Galeria Diário de Notícias, Lisboa, Dezembro de 1984.
- A indisciplina do desenho : Lourdes Castro, Ângelo de Sousa, Helena Almeida, Ana Jotta, Joana Rosa, Pedro Paixão*. [catálogo]. Lisboa: Ministério da Cultura Instituto de Arte Contemporânea, 1994.
- AA. VV. *A arquitectura da indústria, 1925 - 1965*. Barcelona: Docomomo Ibérico, 2005.
- . *Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.
- . *Falando do Ofício*. Lisboa: Soctip Editora, 1989.
- . *1.º Congresso Nacional de Arquitectura*. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do Congresso. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948.
- . «A alcáçova do Castelo de Leiria e a sua significação social e política». *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 1944.
- . *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
- . *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: ed. Fundação de Calouste Gulbenkian, 1986.
- . *Almeida Araújo: pintor, escultor, arquitecto*. Lisboa: Edições Inapa, 1993.
- . *Muralistas Mexicanos, Orozco, Rivera e Siqueiros*. Lisboa: ed. Da Fundação da Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1995.
- . *Olivais Norte*. Lisboa: ed. do Gabinete Técnico da Habitação da CML, s.d.

- Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa. *Exposição organizada pela Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, Catálogo dos estudos realizados em Leiria pela 6ª Missão estética de Férias, sob a direcção do Prof. Ernesto Korrodi, durante o estágio efectuado naquela cidade*. Lisboa, 1942.
- Afonso, Nadir. *Espacillimité*. Porto: Galeria Dois. Grupo Alvarez, 1979.
- Almeida, João de. *Monumentos Militares Portugueses*, 1945.
- Amaral, Francisco Keil do. *Keil do Amaral : humor de arquitecto*. Lisboa: Argumentum ;Ordem dos Arquitectos, 2010.
- Annete Michelson. *Drawing into film: Director's drawings*. Catalogue of exhibition, Peace Gallery, N.Y., 1993.
- Antero, Carlos Ferreira. *Betão Aparente em Portugal*. Lisboa: ed. da Associação Técnica da Indústria do Cimento (ATIC), 1972.
- Associação dos Arquitectos Portugueses, e Porfírio Pardal Monteiro. *Porfírio Pardal Monteiro : arquitecto*. Lisboa: Associação Arquitectos Portugueses, 1997.
- Associação dos Arquitectos Portugueses., e Francisco Pires Keil do Amaral. *Keil Amaral: arquitecto*. Lisboa: Associação Arquitectos Portugueses, 1992.
- Baptista Pereira, Fernando António. *O Museu do Convento de Jesus de Setúbal*. Lisboa: Soctip, 1990.
- Barata-Moura, Maria Helena. *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico 1836-1910*. [s.n.], 2005. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Bonito, Mário. "Regionalismo e Tradição". *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Sindicato Nacional dos Arquitectos. Maio, Junho de 1948, p.50-51.
- Brito, Margarida Acciaiuoli de. *Fernando Lemos*. Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- Caderno das Nove Musas sob o signo de Portucale*. 1.ª Série. Porto Editora, Porto, 1948.
- Camarinha, Guilherme, e Museu Nacional de Soares dos Reis. *Guilherme Camarinha, 1912-1994 : catálogo da exposição, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, janeiro a março de 2003*. Lisboa: Edição do Instituto Português de Museus, 2002.
- Canhão, Manuel. *Os caracteres de Imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica em Portugal*. Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura; Lisboa, Porto e Coimbra, 1941.
- Carmo, José Palla e. *Obra Ántuma*. Mem Martins: Europa-América, 1986.
- . *Uma Antologia de Contos Policiais e de Mistério*. Coimbra: Coimbra Editora, 1952.
- Carvalho, Nuno Lima de. *I Salão Nacional de Arquitectos/Artistas*. Prefácio do catálogo. Galeria de Arte do Casino Estoril. Exposição realizada entre 3 e 19 de Outubro de 1986.

- Casa da Cerca, Maria Jesús Ávila, e Rogério Ribeiro. *Jorge Vieira, Desenho*. Almada: Casa da Cerca, Câmara Municipal de Almada, 1999.
- Castilho, Júlio de. *Lisboa antiga: o Bairro Alto*. Júlio de Castilho ; [rev.] Gustavo de Matos Sequeira. 3.^a ed. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 1954.
- Catálogo do I Salão dos Independentes, Lisboa: Maio de 1930. *Apud* França, José Augusto. *Há Cinquenta Anos, Os Independentes de 1930*. Revista Colóquio, n.º 46, Setembro de 1980, p.36.
- Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. *Auto-retratos da colecção: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão : Lisboa, 12 de fevereiro a 6 de junho de 1999*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- . *Victor Palla*. Catálogo de exposição no CAM/FCG, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão; Fundação Calouste Gulbenkian; Guerra, Alice da Costa. *Desenhos do corpo*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1995.
- Coelho, José Dias. *A Resistência em Portugal*. Porto: Editorial Inova, 1974.
- Colagem e Montagem*. Catálogo da exposição realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Julho de 1975.
- Correia, Graça. *Ruy d'Athouguia : a modernidade em aberto*. Casal de Cambra Portugal: Caleidoscópio, 2008.
- Côrte-real, Eduardo. *O triunfo da virtude: as origens do desenho arquitectónico*. Lisboa: Livros Horizonte; Faculdade de Arquitectura, U.T.L., 2001.
- Costa, Daciano; Fundação Calouste Gulbenkian. *Daciano Da Costa, designer*. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 2001.
- Costa, Lucília Verdelho da. *Ernesto Korrodi (1870-1944)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- Coutinho, Bárbara Santos. *Carlos Ramos (1887-1969): Obra, pensamento e acção. A procura do compromisso entre o Modernismo e a Tradição*. [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em História da arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Desdobrável com lista de artistas e respectivas obras. Comité José Dias Coelho, 1975.
- Die Collage in der Kunst der DDR*. Catálogo da exposição. Berlin: Staatliche Museen, 1975.
- Dionísio, Mário. *A Paleta e o Mundo*. Lisboa: Edições Europa-América, 1973.
- . *Portinari*. Lisboa: Edições Artis, 1963.
- . *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*. Lisboa: Iniciativas editoriais, 1958.
- Dorfles, Gillo. *A Evolução das Artes*. Lisboa: Arcádia editora, [s.d.]
- Doucet, Jérôme. *XX Dessins*. Paris : Societé Générale d'Impression, 1912.

Espoir, folha de sala, Casa da Achada, ciclo realizadores de uma só longa-metragem, 4ª sessão. 25 de Outubro de 2010.

Exhibition of Portuguese Architecture London 1956. Catálogo da exposição, Lisboa: S.N.I., 1956.

Featherstonhaugh, Duane. *Photography for All, Complete Manual for Amateurs*. New York: Barnes & Noble, Inc., 1947.

Fernandez, Sérgio. «Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974». Dissertação para obtenção do título de professor agregado, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1988.

Ferreira, José Gomes. *Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa*. [S.l.]: Artis, [S.d.].

Ferreira, Vergílio. Texto em catálogo intitulado «Colectiva 1” De 5 a 23 de Abril de 1973». Galeria «Prisma 73»

Feyo, Barata. *José Tagarro*. Colecção de Arte Contemporânea. Porto; n.º 7, ed. Artis, 1960.

França, José-Augusto. «Arquitectura do Estado Novo». *Arquitectura*, Julho 1981.

———. «Há cinquenta anos - Os Independentes de 1930». *Colóquio Artes*, n. 46 (Setembro 1980): 25-37.

———. Catálogo da exposição “Desenho e Gravura”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Novembro de 1964.

———. “Exposição de Novembro Desenho e Gravura”. Texto de apresentação no catálogo, S.N.B.A., 1964.

Freitas, Lima de. *De Júlio Verne aos Astronautas – Os melhores contos de ficção científica*. Colecção «Argonauta», Lisboa: Editora Livros do Brasil, n.º 100, 1965.

Fumet, Stanislas. *Braque. Couleurs des Maitres*. Paris: Les Editions Braun & C., 1946.

Geissbuhler, Elisabeth Chase. *Rodin - Later drawings*. Boston: Bacon Press, 1963.

Goodwin, Philip L. *Brasil Builds, Architecture New and Old: 1652-1942*, Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1943.

Gravura Portuguesa. Catálogo de desenhos. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1976.

Guimarães, Jorge de. *Cargaleiro, Desenhos 1954-1985*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1988.

Höch, Hannah. *Hannah Höch Colagens 1889-1978*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

Hourticq, Louis. *Ingres, L'oeuvre du maitre*. Paris: Librairie Hachette, 1928.

Irene Lisboa, Inquérito ao livro em Portugal – I, Editores e livreiros, Lisboa, Seara Nova, 1944. Irene Lisboa, Inquérito ao livro em Portugal – II, Editores e livreiros, Lisboa, Seara Nova, 1946., sem data.

- Ivone Balette. *O País do Dinheirinho e O País do Dinheirão*. Lisboa: Arcádia editor, 1980.
- Jardot, Maurice. *Le Corbusier, dessins*. Paris: Editions Mondes, 1955.
- Keil, Maria. *Maria Keil : ilustradora : mostra bibliográfica, 9 Setembro - 20 Novembro 2004*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2004.
- Lamas, José. Catálogo de exposição de João Bento d'Almeida na Galeria EG, Porto, 1985.
- Lanhas, Fernando; Museu Serralves. *Fernando Lanhas*. Porto: Edições ASA, 2001.
- Leite, Pedro Jorge de Oliveira. «Mercadores de letras Rumos e estratégias dos editores livreiros na divulgação cultural durante o Estado Novo (1933 - 1974)». Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998.
- Lisboa na Obra de David Caplan*. Catálogo da exposição realizada no Palácio Galveias e promovida pela CML, 1967.
- Luís Cristino da Silva (Arquitecto)*. Catálogo da exposição, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa. 1998, pp. 139-141.
- M. S. Fonseca. Folha do dia sobre *Os Verdes Anos*, Cinemateca Portuguesa, 29 de Março de 2005.
- Machado, J. Saavedra. *O Desenho e as Mulheres no Labor Artístico de Rafael Bordalo Pinheiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1934.
- Madeira, José. *Rever Lisboa*. Lisboa: Fundação oriente, 1992.
- Magalhães, M. M. Calvet de. *O Ensino do Desenho*. Coimbra; 1960
- Mário Eloy, *Catálogo de exposição retrospectiva*. SNI. Lisboa, 1958.
- Martins, Manuel Costa. *Objectiva 84*. Prefácio do Catálogo editado para a Festa do Avante, Lisboa, 1984.
- Martins, João Paulo do Rosário. «Cottinelli Telmo (1897-1948): a obra do arquitecto». Tese de mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 1995.
- Matos, Ana Sofia Ramires. «ZEITGEIST - O Espírito do Tempo António Garcia - Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro». Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006.
- Moderna Architectura Alemã*. Catálogo da exposição. Lisboa. 1941
- Monteiro, Porfírio Pardal. "A Tradição na Arquitectura". *1.º Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso*. Sindicato Nacional dos Arquitectos. Maio, Junho de 1948, p.40.
- Museu Rafael Bordalo Pinheiro; Moita, Irisalva. *João Abel Manta : obra gráfica*. Lisboa: Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1992.
- Negreiros, José de Almada; Sousa, José Ernesto de. *Maternidade, 26 desenhos de Almada Negreiros*. Colecção Arte & Artistas. Lisboa: Instituto Nacional – Casa da Moeda, 1948.

- Nery, Eduardo. "O museu imaginário na sociedade de consumo". Catálogo da exposição de colagens, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1976.
- Nurnberg, Walter. *The Science and Technique of Advertising Photography*. How to do it 25. London and N.Y.: The Studio Publications, 1940.
- Ogg, Oscar. *Three classics of Italian calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente and Palatino*. New York: Dover Publications, 1953.
- Palla, Victor *et al.* texto de apresentação catálogo da exposição de Rogério de Freitas, Galeria Ana Isabel, Dezembro de 1981.
- Palla, Victor. «João Ayres». Prefácio do catálogo de exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- . *João Bento d'Almeida*. Catálogo de exposição na galeria Leo, de 15 de Novembro a 7 de Dezembro de 1985, 1985.
- . *Epigramas*, Lisboa: Ler Editora, 1978.
- . *História do Conto Policial, uma antologia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.
- . *Poemas do Inglês*. Lisboa: Ler Editora, 1985.
- . *Provérbios*, Lisboa: Ler Editora, 1978.
- . *Que é a «Ficção Científica»? Uma Antologia*. Coleção Centauro, Coimbra: Atlântida Editora, 1959.
- . *João Ayres*. Texto de apresentação em catálogo da exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, Maio-Junho de 1981.
- Palla, Victor; Martins, Manuel Costa. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Lisboa: ed. de autor, distribuído pelo Círculo do Livro, 1959.
- Pavia, Manuel Ribeiro de; Ferreira, José Gomes. *Líricas*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1950.
- Pintura e Desenho de Paulo Guilherme*. Catálogo de exposição na galeria Diário de Notícias, 1957.
- Pires, José Cardoso. *Histórias de Amor*. Lisboa: Editorial Gleba, 1952.
- Poling, Clark. *Kandinsky's teaching at the Bauhaus : color theory and analytical drawing*. New York: Rizzoli, 1986.
- Pomar, Júlio. *Júlio Pomar : catálogo «raisonné»*. Paris: éd. De la Différence, 2004.
- Pomar, Júlio; Dionísio, Mário. *XVI Desenhos de Pomar*. Coimbra: Edição de autor, 1948.
- Queen, Ellery. *The Detective Short Story: A Bibliography*. Boston: Little Brown and company, 1942.
- Rebello, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista Em Portugal*. 2 vols. Lisboa: Dom Quixote Publicações, 1985.
- . *Teatro Moderno*. Lisboa: Ed. Autor/Círculo do Livro, 1957.
- . *Teatro Português*. 2 vols. Lisboa: Ed. Autor/Círculo do Livro, 1955.

- Rebelo, João Correia. *Esta Architectura Não É*. Desdobrável editado pelo autor, 1953.
- Rêgo, Manuela. *Histórias para gente de palmo e meio : literatura portuguesa para crianças e jovens : Palácio Galveias, 17 Novembro 2001-6 Janeiro 2002*. Lisboa: Câmara Municipal Cultura, 2001.
- Relatório do Júri pelo Arquitecto Carlos Ramos. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.^a Série, n.º 23-24, Maio-Junho de 1948, p.3.
- Résonances I. Photographier après la guerre: France – Allemagne 1945 –1955*. catalogue of exhibition at Jeu de Paume. Paris, 2008.
- Ribeiro, Rogério, Ana Isabel Ribeiro, e Catarina Rosendo. *Rogério Ribeiro: Desenho, Primeiro Inventário e desenhos Recentes*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2003.
- Rodrigues, Urbano Tavares. *A Arte e o Tempo – O Olhar e a Felicidade*. Prefácio do Catálogo da 5.^a Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante. 1985.
- Saavedra, Miguel de Cervantes. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Edições Artísticas da Fólio, 1954-1955, 2 vols.
- Santos, José da Cruz. *Agostinho Fernandes: Um Industrial Inovador, Um Coleccionador de Arte, Um Homem de Cultura*. Lisboa: Portugália Editora Internacional, 2000.
- Secretariado de Propaganda Nacional. «Almada trinta anos de desenho 1911-1941», Junho 1941.
- Sena, António, António Paulouro, e Helberto Helder. *Nova, Magazine de Poesia e Desenho*. 2 vols. Lisboa: Herberto Helder, 1975.
- Senna, Leonor. *Sena da Silva, Pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Oriente, 2006.
- Sérgio, António. *O Cooperativismo*. Lisboa: Ed. Autor/Círculo do Livro, s.d.
- Severini, Gino. *The Artist and Society*. Londres: Harvill Press, 1946.
- Silva, Amândio. *Album de pintura de Amândio Silva*. Casal de Cambra: Cal., 2006.
- Silva, António. *Sena da Silva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- Skapinakis, Nikias. *Inactualidade da Arte Moderna*. Lisboa: Seara Nova, 1958.
- Soares, Fernando Luso. *A Novela Policial-Dedutiva em Fernando Pessoa*. Colecção Extra 7. Lisboa: Diabril Editora, 1976.
- Sousa, José Ernesto de. *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*. Lisboa: Realizações Artis, 1964.
- Sousa, Maria Teresa; Manaças, Vitor. *Sebastião Rodrigues designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Spencer, Herbert. *Design in Business Printing*. London: Sylvan Press, 1952.
- Távora, Fernando. *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de arquitectura, n.º 1. Lisboa: 1947.
- Toussaint, Michel; Sociedade Nacional de Belas Artes. *Francisco da Conceição Silva, arquitecto*. Lisboa, 1987.

Ventura, António. *O Imaginário seareiro: ilustradores e ilustrações da Revista Seara Nova: 1921- 1927*. Lisboa; INIC, 1989.

Nikias Skapinakis, *Desenhos 1985-93, O Desenho como objecto de paixão*. Lisboa: Colecção Gilde, 2.º vol., [s.d].

2.3 Periódicos

[S.a.]. «Exposição de Fotografias de Victor Palla e Costa Martins». *Imagem, Revista de divulgação cinematográfica*, Fevereiro 1959.

“Casa de Férias no Rodízio”. *Arquitectura*. Lisboa: F. Pereira da Costa, Abril de 1948, Ano XX, 2.ª Série, n.º 22, pp.14-15.

“Casa de Férias no Rodízio”. *Arquitectura*. Lisboa: F. Pereira da Costa, Julho e Agosto de 1947, Ano XX, 2.ª Série, n.º 17-18, pp.7-10.

“Casa de Férias nos Arredores de Lisboa”. *Arquitectura*. Lisboa: F. Pereira da Costa, Maio de 1947, Ano XX, 2.ª Série, n.º 15, pp. 6-10.

“Casas de Férias na Costa de Caparica”. *Arquitectura*. Lisboa: Rui Mendes Paula, Janeiro-Fevereiro de 1959, n.º 64, p.15-18.

“Exposição de Fotografias de Victor Palla e Costa Martins”. *Imagem*, Fevereiro 1959.

“Exposições de Arte”. *Litoral, Revista mensal de cultura*. n.º 3, Agosto-Setembro de 1944, p. 349.

“Farmácia em Lisboa”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXI, 2.ª série, n.º 27, Out-Dez de 1948, p. 4-5.

“Fotografias de Victor Palla”. *Erzats. Jornal do Centro Portugues de Fotografia*, n.º 1, Julho 1999, pp. 12-19.

“Fotografias de Victor Palla”. *Erzats. Jornal do Centro Portugues de Fotografia*, n.º 1, Julho 1999, pp.12-19.

“I Congresso Nacional de Arquitectura”. *Arquitectura*. Lisboa: João Simões, Fev. Março de 1949, Ano XXII 2.ª Série, n.º 29, pp. 2-7.

“III Congresso da U.I.A.”. *Arquitectura*. I.C.A.T.. Lisboa: João Simões, Nov-Dez 1954, Ano XXVI 2.ª Série, n.º 53, p. 11.

“Monumento aos mortos no Tarrafal vai ser construído em Lisboa”. *Diário de Notícias*. 9 de Novembro de 1977, p. 2.

“Nota editorial”. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*. Lisboa: Ano XLVI, 4.ª Série, n.º 3-4, Abril de 1953, p.4. [Atribuído a Victor Palla]

“O festival artístico no Mercado de Primavera”. *Diário Popular*. 11 de Junho de 1974.

“O Primeiro 1.º de Maio na Objectiva de Victor Palla”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de Abril de 1999.

“Porto, Intercâmbio Profissional”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.ª Série, n.º 19, Janeiro de 1948, p.5.

- “Projecto de Le Corbusier”. *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidas)*. Lisboa: Ano XLIV, 3.^a Série, n.º 164, Jan-Março de 1951, p.13.
- “Victor Palla (ao regressar às artes plásticas)”. *Diário Popular*. Entrevista, 19 de Março de 1974, p.11.
- “15 Anos de Obras Públicas”. *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Sociedade editora Frace, Lda. Lisboa: Março-Abril 1952, Ano XX, 3.^a Série, n.º 150, pp. 23-24.
- “A IV Exposição Geral de Artes Plásticas”. *Arquitectura*. Ano XXII, 2.^a Série, Abril-Maio de 1949, n.º 30, p. 18.
- “Arquitectura portuguesa”, *2G Revista Internacional de Arquitectura*, 4.^a série, n.º 20, Lisboa, 2001, p.130.
- “As capas e os livros”. Suplemento «A vida literária» do *Diário de Lisboa*, n.º 142, de 15 de Março de 1961.
- “Exposição de arquitectura portuguesa em Londres”, *Arquitectura*, 2.^a série, n.º 58, Lisboa, Janeiro-Fevereiro de 1957.
- “O problema das Artes Plásticas em Portugal”. *Horizonte Jornal das Artes*. Novembro de 1946.
- “Olivais Norte”, in *Arquitectura*, n.º 81, Março de 1964.
- “Um prazer sofrido entre as mãos e os gestos”. *Diário de Notícias*, 6 de Dezembro de 1984, suplemento «DN Cultural», p. 32.
- “Armando Alves: «Pintar como quem respira»”. J.L., *Jornal de Letras*, 31 de Outubro 1988, p. 25-26.
- “Vitor Palla expõe trabalhos inéditos”. *Diário de Notícias*, 5 de Dezembro 1984, p.19.
- “O festival artístico no Mercado da primavera”. *Diário Popular*, 11 de Junho 1974, p.9.
- “Um catálogo impossível... - o das obras que vão ser leiloadas a favor da Associação Portuguesa de Escritores”. *Diário Popular*, 7 de Dezembro 1973, p.11.
- “Vítimas do Tarrafal regressam à Pátria livre”. *O Diário*, 10 de Novembro 1977, p.5.
- “Quinzena da Cultura e da Paz”. *O Diário*, 16 de Outubro 1980, p.20.
- “‘Arte’ dos arquitectos já tem um salão nacional”. Suplemento de *Correio de Domingo*, 12 de Outubro 1986, p.41.
- “No 50º aniversário da Sociedade Tipográfica – Artes gráficas em exposição e palestras por grafistas”. *Tempo*, 21 de Março 1986.
- “‘Ver Artes Gráficas’ na Sociedade de Belas-Artes”. *Correio da Manhã*, 2 de Abril 1986.
- “Vampiro Magazine: O policial segundo Victor Palla”. *A Voz da Figueira*, 26 de Julho 2001.
- Almeida, Alfredo Betâmio de. “Capas de livros”. *Diário de Lisboa*, suplemento «Vida literária e artística», n.º 495, 25 de Janeiro de 1961.
- Alves, Ilídio. “Falar no Colectivo”. *Tempo Livre*. n.º 46, Dezembro de 1994, pp.16-

17. [Entrevista a Victor Palla]

- Amaral, Keil do. “Uma Iniciativa Necessária”. *Arquitectura*. Lisboa: Abril 1947, Ano XX 2.^a Série, n.º 14, pp. 12-13.
- Amorim, Guedes de. “Livros Novos - «História do conto policial», antologia organizada por Vítor Palla”. *Século Ilustrado*, 12 de Julho 1947.
- A. P.. “Projectos fotográficos na Gulbenkian”. *Expresso*, 2 de Fevereiro 1991, p.37.
- Aragon, Louis. «O Pintor e a Fotografia». *A Tarde*. Porto, Julho 29, 1945, n.º 8.
- Azeredo, M. “Um Mistério para os Pintores Portugueses: Os Desenhos Animados”. *A Tarde*, n.º 7, 21 de Julho de 1945, p. 3 e 6.
- Azevedo, Manuela. “O regresso da ‘Velha senhora’ com a presença de gente nova”. *Diário de Notícias*. [s.d.]
- . “A propósito de ‘Colagens e Montagens’ sugere-se a criação da Feira Anual de Artes Plásticas”. *Diário de Notícias*. [s.d.]
- Baptista-Bastos, Armando. “Victor Palla revela poetas de expressão portuguesa”. *Diário Popular*. (s.d.)
- Borrego, José. “Lisboa, Cidade Triste e Alegre de Costa Martins e Victor Palla”. *Imagem*. 2.^a série, n.º 34, Lisboa, 1960, p. 800-801.
- Botelho, Carlos. “Artes Decorativas”. *Horizonte, jornal das Artes*. Novembro de 1946.
- Canhão, Manuel. “Fundição de tipos”. *Seara Nova*. Agosto de 1944,
- Carlu, Jean. “La Jaquette Illustrée”. *Conception et Graphisme du Livre 1945-1955*. Paris: Le Courier graphique, n.º 86, 1956.
- Carreiro, António Afonso Palla “Jaz morto e arrefece”. *O Gato Preto, Antologia de Mistério e Fantasia*, n.º 2, Janeiro de 1952.
- Carreiro, Eduardo Guerra. “Dos «Independentes» a Alvalade: Abertura de uma nova galeria de arte”. *O Século*. 28/3/73.
- Corbusier, Le. “A Casa dos Homens”. Página de Arte do jornal *A Tarde*, n.º 6. 16-6-1945, p. 7.
- . “Les cinq points d’une architecture nouvelle”. *L’Architecture vivante*, n.º 17, Paris, 1927.
- Costa, F. Pereira da Costa. “Concurso”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.^a série, n.º 16, Junho de 1947, p.4-5.
- . “Dicionário de Arquitectura e Construção Civil”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XIX, Julho de 1946, n.º 6, 2.^a série, p.142.
- C.P. “Victor Palla, evitar a dissipação do real”. *Artes Plásticas e Decoração*. Ano III, 2.^a série, n.º 21, Dezembro de 1992.
- Dionísio, Mário. «A Morada do Homem». *Arquitectura*. I.C.A.T.. Lisboa: João Simões, Nov-Dez 1953, Ano XXV 2.^a Série, n.º 50-51, pp. 23-24
- Direcção Geral de Ensino Técnico. «Articulação do desenho geral com o desenho profissional mecânico». *Escolas Técnicas, separata do boletim*, 1960.

- Faustino, Álvaro. “Homenagem às artes gráficas”. *Diário Popular*, 21 de Março 1986.
- Fiadeiro, Maria Antónia. “Ether: um projecto cultural revelado”. J.L., *Jornal de Letras*, [s.d.]
- Frade, Pedro Miguel. “Coimbra: encontros de mestre(s)”. *Expresso*, 12 de Novembro 1988, p.2-R
- França, José-Augusto. “A Reforma do Ensino de Belas-Artes”. *Arquitectura*. Lisboa: Rui Mendes Paula, Janeiro-Fevereiro de 1959, n.º 64, p. 29.
- . “Arquitectura do Estado Novo – 1930-1948”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano III, 4.ª Série, n.º 142, Julho de 1981, p. 19.
- . «Nota sobre fotografia subjectiva». *O Comércio do Porto*. Porto, Março 10, 1953.
- . «Nota sobre fotografia subjectiva». *O Comércio do Porto*. Porto, Março 10, 1953.
- Freitas, António. “Fotografia e Realismo”. *Binário*. N.º 7, Outubro de 1958, pp. 24-26.
- Freitas, Rogério de. “O Remorso”. *Eva*, Maio de 1953. [ilustração de Victor Palla]
- G.L. “A Cerâmica na Arquitectura”. *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Sociedade editora Frace, Lda. Lisboa: José Maria Correia Victorino, Janeiro-Fevereiro 1948, Ano XLI, 3.ª Série, n.º 150, pp. 10.
- George, Frederico. “Comentário ao artigo Lugar do Artista Plástico”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXI, 2.ª série, n.º 27, Outubro -Dezembro de 1948, p. 6 e 23.
- Gomes, Dórdio. “O problema das Artes Plásticas em Portugal”. *Horizonte Jornal das Artes* Novembro de 1946.
- Gomes, Kathleen. “Victor Palla, cowboy da máquina fotográfica”. *Jornal Público*, 28 de Março 1999, pp. 34-35.
- Gonçalves, Eurico. “O 25 de Abril e as artes plásticas”. *O Jornal*. Secção Artes Plásticas, 4 de Maio 1984.
- . “A «II Gaveta do Artista» na SNBA”. *O Jornal*. Secção Artes Plásticas, 17 de Janeiro 1986, p.45.
- . “Maia para o 35 de Abril”. *Flama*, Ano XXXI, n.º 1375, 12 de Junho 1974, pp. 50-53.
- . “Movimento Democrático de Artistas Plásticos: A intervenção necessária”. *Colóquio Artes*. n.º 68, Março de 1986, p. 60-61.
- Gonçalves, Rui Mário. “A força do lirismo”. *Colóquio Artes*. n.º 68, Março de 1986, p. 60-61.
- . “Os anos quarenta e a expressão de uma esperança”. *Expresso*. 5 de Julho 1975.
- . “Diversidade das tendências vanguardistas”. *Diário de Notícias*. 18 de Setembro 1975.
- . “Bruscamente em Março”. *Expresso*. 23 de Março 1974.
- Grade, Fernando. “As artes em Lisboa – Balanço do fim do verão e outros considerandos”. *Diário de Notícias*, 4 de Setembro 1975.

- Guedes, Fernando. “Vinte anos depois”. *Colóquio, revista de artes e letras*. n.º 32, Fevereiro de 1965, pp.18-25.
- Gusmão, Adriano de. “A Arte na Exposição de Belém”. *O Diabo*. 9 de Setembro de 1940.
- . “O Público e a Arte”. *Litoral, revista mensal de cultura* Vol. I, 1944, p.88.
- . “Os Museus e a sua frequência”. *Seara Nova*, nº1049, 6 de Setembro de 1947.
- . «Desenhos de António Duarte». *Seara Nova*, Abril 14, 1945.
- Listopad, Jorge. “O papel do papel e do Victor Palla”. *A Luta*, 21 de Junho 1977.
- M.A. “Dezanove pintores numa pequena antologia da Colectiva-1”. *Diário de Notícias*, 16 de Abril 1973.
- . “Automatismo harmonioso na pintura de Victor Palla”. *Diário de Notícias*, 25 de Abril 1974.
- M.S. «Azulejos». *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação Reunidas*. Sociedade editora Frace, Lda. Lisboa: José Maria Correia Victorino, Março-Abril 1948, Ano XLI, 3.ª Série, n.º 151, pp. 12.
- Magalhães, Alfredo Ângelo. “A Arquitectura de Hoje Tem de Ser Uma Arquitectura Viva”. *A Tarde*, n.º 2. 16-6-1945, pp. 3-6.
- Marques, Carlos Vaz “O Caso do Vampiro Triunfante”. *Jornal de Letras*. Lisboa: Ano IX, nº. 350, Março de 1989, pp.22-23.
- Martins, Manuel Costa “Uma Nova Galeria de Arte que se afirma à margem das especulações do mercado”. *Diário Popular*. 2-4-1973.
- . «Prisma 73 em Alvalade – Uma nova galeria para servir a capital», recorte de jornal não identificado, [s.d.].
- Martins, João Paulo do Rosário. «Quando Portugal Queria Ser Moderno». *J.A. Jornal Architectos*, n. 207, Outubro de 2002, pp. 33-39.
- Medeiros, Margarida. «Entre a Sombra e o seu duplo», jornal *Público*, de 2 de Outubro de 1992.
- . «Fotógrafo, isto é, arquitecto, gráfico e escritor», *Público*, de 2 de Outubro de 1992, pp.20-21. [entrevista a Victor Palla]
- Mendes, Manuel. «Sobre o Desenho e Alguns desenhadores». *Seara Nova*. 12 de Agosto de 1944, p. 246.
- Moita, Luíz. “Inquérito ao Livro em Portugal – Alguns aspectos críticos da Indústria da Livro em Portugal”. *Seara Nova*. 1944.
- Monteiro, Adolfo Casais. *Sobre os desenhos de Júlio*. Mundo Literário, n.º 31, 7 de Dezembro de 1946, p.1.
- Namorado, Joaquim. “Exposição de Manuel Filipe”. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, n.º 12 a 16, Maio de 1945, p. 65-66.
- Nobre, Roberto. “Inquérito ao Livro em Portugal – A Arte do Livro”. *Seara Nova*. Agosto de 1944, p. 397.

- Nunes, Maria Leonor. « Victor Palla: A câmara sensível». *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 17 de Novembro de 1992, pp. 5-7.
- . «O Experimentador». *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 21 de Abril de 1999.
- Oom, Pedro. “Nota sobre o neo-realismo nas Artes Plásticas em Portugal”. *A Tarde*. n.º 12, 28 de Maio de 1945, p. 3.
- Palla, Maria Antónia. “Augusto Gomes, pintor: «um quadro tem um destino»”. *O Século Ilustrado*. n.º 1848, 2 de Junho 1973, p.18-23.
- Palla, Victor. «Os Três Detectives». *Gato Preto*, n.º 2, Fevereiro de 1952.
- . “A propósito de Mitchell Siporin”. *A Tarde*, n.º 7, 21 de Julho de 1945, p. 3.
- . “A Razão da Raposa”. *Gato Preto*, n.º 3, Março de 1952.
- . “À volta da arte calma”. *Jornal A Tarde*, n.º 13, 1 de Setembro de 1945, p. 4.
- . “Guernica ou o problema da legibilidade”. *A Tarde*; n.º 4, 30 de Julho de 1945 pp. 3 e 6.
- . “Homem do Fato Preto”. *Gato Preto*, n.º 6, Junho de 1952.
- . “Lugar da geometria”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.ª série, n.º 26, Agosto-Setembro de 1948, p. 4-5.
- . “Lugar da tradição”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXII, 2.ª Série n.º 28, Janeiro de 1949, pp. 4-5.
- . “Lugar do artista plástico”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XX, 2.ª série, n.º 25, Julho de 1949, p. 7 e p.16.
- . “Manuel Filipe expõe nos Fenianos”. *A Tarde*; n.º 1, 9 de Julho de 1945 pp. 3 e 6.
- . “Na Inauguração duma exposição de pintura moderna”. *Vértice*. n.º 12 a 16, fascículo n.º 3, Maio de 1945, p. 56-60.
- . “O Filme Policial”. *Imagem*. Lisboa: n.º 2, 15 de Novembro de 1950.
- . “O Maço, a Espada e a Frecha Aguda”. *Vampiro Magazine*. n.º 6, Agosto de 1950, pp. 88-110.
- . “O Mel Azedo”. *Gato Preto*, n.º 4, Abril de 1952.
- . “O Olho Quadrado”. *Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificação*. Lisboa: Ano XLVI, n.º 3-4 Abril de 1953, p. 33-38.
- . “Partido tipográfico”. *Teatro Moderno*. Lisboa: Círculo do Livro, 1955.
- . “The maul, the sword and the sharp arrow”. *Ellery Queen's Mystery Magazine*, vol. 12, n.º 57, Agosto de 1948.
- . «A arte canalizada». *Revista Aqui e Além*, n.º 3, Dezembro de 1945. p. 49 e 53.
- . «calendário para 1975/1.º ano de liberdade/com desenhos de artistas portugueses», Edições Avante.

- . «Capas de livros». *Diário de Lisboa*. Suplemento Vida literária e artística, n.º 142, 25 de Janeiro de 1961.
- . «Lição dos objectos», in *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*. Lisboa: Ano XLVI, n.º 3 e 4, Abril de 1953, pp. 45-46.
- . “Conselheiro Nacional e Universal da Mulher Moderna”. *Eva*, Janeiro de 1953, pp.20-21. Fevereiro de 1953, pp.22-24. Março de 1953, pp. 22,23, 48. Abril de 1953, pp. 30-31. Junho de 1953, pp. 30,31,43. Setembro de 1953, p. 18-19. Outubro de 1953, p.32-33. Novembro de 1953, pp. 34-35.
- . “Uma nova Canasta vem destronar todos os jogos”. *Eva*, Maio de 1953, p.47-48.
- Pedro, António. «Don Pablo Ruiz, Re-inventor da Pintura». *Mundo Literário*. n.º 1, 11 Maio de 1946, pp.4-5.
- Pedrosa, Inês. «Curriculum Victor», *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano IV, n.º 118, 9 de Outubro de 1984, p. 6.
- Pereira, Nuno Teotónio. *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira* Museu Municipal Jorge Vieira, Casa das Artes, Beja, 2004.
- Pereira, Nuno Teotónio; Fernandes, José Manuel. “A Arquitectura do Fascismo em Portugal”. Lisboa: Ano III, 4.ª Série, n.º 142, Julho de 1981.
- Pereira, Nuno Teotónio; Martins, Manuel Costa. “Carta de Atenas”. *Técnica*. Revista de Engenharia dos alunos do IST, Maio de 1944, n.º 147. [Carta de Atenas traduzida por e Costa Martins]
- Pereira, José Vaz. “I-Policial”. *A Capital*, 16 de Novembro 1978, p.22.
- Pernes, Fernando. “Colectiva”. Texto de apresentação no catálogo da exposição, S.N.B.A., 1965.
- Pimentel, Rui. *Portucale*. 2.ª série, vol.III, n.º15, Maio-Junho de 1948, p.105.
- Pires, José Cardoso. «Entrevista a José Cardoso Pires», *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano IV, n.º 118, 9 de Outubro de 1984.
- . «Os 60 Anos da “Eva”». *Eva*. Lisboa, n.º 1250, Abril de 1985, p.7.
- . “Pequeno romance de D. Augusta Mendes dos Santos”. *Eva*, Maio de 1953. [ilustração de Victor Palla]
- Pires, Porfírio Alves. “Os 50 anos de uma empresa gráfica”. *Expresso*, Cartaz, 11 de Abril 1986, p.10.
- Pomar, Júlio. “Caminho da Pintura”. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, n.º 12 a 16, Maio de 1945, p. 60-65.
- . “Decorativo, Apenas?”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXII, 2.ª série, n.º 30, Abril e Maio de 1949, pp. 7-9.
- . “I – O que é o desenho?”. *Horizonte, Jornal das Artes*. Novembro de 1946
- . “Na inauguração de uma exposição de pintura moderna”. *Vértice*. n.º 12 a 16, fascículo 3, Maio de 1945, p.64.
- . “Nota Sobre a Arte Útil”. *A Tarde*, n.º 2, 16 de Junho 1945, p.3 e 6.

- . “Vinte Anos Depois”. *Mundo Literário*. n.º 6, p.1, n.º 8, p.7 e n.º 13, p.12, 1946.
- Pomar, Alexandre. “Geração de 45”. *Expresso*, 24 de Setembro 2005, p. 42.
- . “Ponte no Tempo – A antologia possível das Exposições Gerais (1946-56)”. *Expresso*, 7 de Outubro 2005, p. 42.
- RA: *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. Ano 1, n.º 0, 1987.
- Ramos, Carlos. “Concurso para uma casa de férias no alto Rodízio”. *Arquitectura*. Lisboa: n.º 23-24, Ano XX, 2.ª série, Maio-Junho de 1948, p.2-23.
- Rodrigues, Urbano Tavares. “A Pintura e a Escultura junto do Povo”. *O Diário*, 12 de Setembro de 1977.
- Ribeiro, Afonso. “Portinari”. *O Diabo*. 17 de Agosto de 1940.
- Sanchez, Formozinho. “Cartas dos leitores”. *Arquitectura*. Lisboa; Ano XXII, 2.ª Série, n.º 29, p. 17.
- Santos, Luís Reis. “A 41.ª Exposição de Pintura e Escultura, na Sociedade Nacional de Belas Artes”. *Litoral, Revista mensal de cultura*. n.º 2, Julho de 1944, p. 208.
- . “As artes gráficas nacionais”. *Litoral, Revista Mensal de Cultura*. n.º 3, Agosto-Setembro de 1944, pp. 325-328.
- Sena, António. “Lisboa e Tejo e Tudo (história de uma exposição)”, *JL, Jornal de Letras*, 27 Abril 1982.
- Silva, António Sena da. «Victor Palla», Catálogo da exposição de Victor Palla na “Galeria Prisma 73”. Lisboa: “Galeria Prisma 73”, 1974.
- . “Introdução ao catálogo de uma exposição de pintura que não vi”. *Expresso*. 16 de Março 1974, p.10. [sobre a exposição de Victor Palla na Galeria «Prisma 73»]
- Sousa, Avelino de. *Jornal dos Teatros, secção Galeria dos Consagrados*, Ano I, n.º. 44, Lisboa 28 de Outubro de 1917.
- Sousa, José Ernesto de. «Exposição de Fotografias de Victor Palla e Costa Martins», *Imagem*, 2.ª série, n.º 25, Lisboa, 1959.
- . “O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto”. *Colóquio Artes*. n.º 19, Outubro de 1974, pp. 44-47.
- Sousa, Rocha de. “A Nossa Opção”. *Opção*. Ano II, n.º 67, 4 a 10 de Agosto de 1977, p. 13. Idem. n.º. 65, 21 a 27 de Julho de 1977, p. 11
- Sousa, Wladimir Alves de. “Conferência”. *Arquitectura*. Lisboa: XXVI, 2.ª Série, n.º 53, Nov.-Dez. de 1954, p.22.
- Strand, Paul. “The Art Motive in Photography”. Conferência proferida no Clarence H. White School of Photography em 23 de Março de 1923. Publicada posteriormente, *British Journal of Photography*. 5 de Outubro de 1923
- Toussaint, Michel. “Coimbra através da arquitectura publicada”, *Via Latina*, n.º 3, Publicação da D.G.A.A.C., Maio de 1991, pp. 307-313.

- . “Fábrica de Chocolates em Coimbra”. *Arquitectura*. Lisboa: Ano XXI, n.º 19, 2.ª série, Janeiro de 1948, p.12-16.
- Valdemar, António. “Artes Gráficas: o caminho percorrido”. *Diário de Notícias*, 30 de Março de 1986, suplemento «DN Cultural», pp. 4-5. [Entrevista a Victor Palla]
- . “Um prazer sofrido entre as mãos e os gestos”. *DN Cultura*, 6 de Dezembro de 1984, pp. 32. [Entrevista a Victor Palla]
- Vasconcelos, Flório de. *Os Independentes*; Lóios informação, ano II, n.º 4, Maio de 1993.
- Viegas, Francisco José. “Há um problema com a literatura policial?”. *O caso do Policial Português*, ed. CML, Lisboa, 1998. p. 8.
- Xavier, Edgardo. “Arquitectos/Artistas Plásticos - Uma Exposição Diferente na Galeria de Arte do Casino Estoril”. Boletim Gagag, Grupo de amigos da Galeria de arte “A Grade”. Ano I, n.º 5, 1986, pp. 21-22.

3. Bibliografia Crítica

3.1 Obras de Referência

- AA.VV. *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920 - 1970 [exposição]*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004.
- Afonso, João. *IAPXX: inquérito à arquitectura do século XX em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.
- Becker, Annette, Ana Tostões, e Wilfried Wang. *Portugal: Arquitectura do Século XX*. München, New York, Frankfurt, Lisboa: Prestel, 1998.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. Lisboa: Difusão Editorial, 1989.
- Gernsheim, Helmut and Alison. *A Concise History of Photography*. London: Thames and Hudson, 1965.
- Gonçalves, Rui Mário. *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. Vol. 44. Artes Visuais. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.
- . *História da Arte em Portugal De 1945 à actualidade*. Vol. 13. Lisboa: ed. Alfa. 1986.
- Lapa, Pedro; Tavares, Emília; MNAC - Museu do Chiado. *Arte Portuguesa do Século XX 1910-1960*. Vol. II. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado; Leya, 2011.
- Pedreirinho, José Manuel. *Dicionário dos Arquitectos activos em Portugal desde o séc. I até à Actualidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- Pernes, Fernando. *Panorama arte portuguesa no século XX*. Porto: Campo das Letras, Fundação de Serralves, 1999.
- Rodrigues, Maria João Madeira; Sousa, Pedro Fialho de; Bonifácio, Horácio.

Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura. 2.^a ed. Lisboa: Quimera Editores Lda., 1996.

Sena, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1998*, Porto: Porto Editora, 1998.

Sena, António. *Uma História da Fotografia em Portugal, 1839-1991*. Lisboa: Europália/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Tannock, Michael. *Portuguese 20th Century Artists, A Biographic dictionary*, Portimão: 1978.

Vieira de Almeida, Pedro, e José Manuel Fernandes. *A Arquitectura Moderna*. Vol. 14. História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

3.2 Obras específicas, monografias e artigos em obras colectivas

AA.VV. *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Beja: ed. da FCG e da Câmara Municipal de Beja, 1992.

AA.VV. *Roteiro da Colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Lisboa: ed. da FCG, 2004.

AA.VV. *Um Tempo e Um Lugar dos Anos Quarenta aos Anos Sessenta, Dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*, ed. do Museu do Neo-Realismo, Setembro de 2005.

Ades, Dawn. *Photomontage: 203 illustrations*. London: Thames and Hudson, 1992.

Agarez, Ricardo. *Arquitectura de Habitação Multifamiliar. Lisboa anos 1950*. [s.n.], 2003. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Alexander, Christopher. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge; London: Harvard University Press; Distributed by Oxford University Press, 1971.

Alvarenga, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.

Amado, Miguel; Fundação PLMJ. *Em foco: fotografos portugueses do pós-guerra: obras da colecção da Fundação PLMJ*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

Aragon, Louis. *Les collages : Max Ernst, peintre des illusions. La peinture au défi. John Heartfield et la beauté révolutionnaire. Adolphe Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui. Le «thème secondaire*. Paris: Hermann, 1980.

Aristides, Juliette. *The classical drawing atelier : a contemporary guide to traditional studio practice*. New York: Watson-Guption Publications, 2006.

Arnheim, Rudolph. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986.

———. *O Poder do Centro*. Colecção Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2001.

- Arruda, Luisa d'Orey Capucho. "Tipologias de desenhos". *Boletim Aproged*, n. 24 (Setembro 2005).
- Bacon, Francis. *Francis Bacon, auto-retratos*. Coleção Caixa de Tintas 2. Lisboa: Quatro Elementos Editores, 1981.
- Barbero, Manuel, e Juan Gómez Molina. *Las lecciones del dibujo*. 4.^a ed. Madrid: Cátedra, 2006.
- Barthes, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- Bartlett, F.C. *Thinking*. London: George Allen and Unwin, 1958.
- Bauret, Gabriel. *A Fotografia - História, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- Benjamin, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- Bento d'Almeida, Patrícia Beirão da Veiga. *Victor Palla e Bento d'Almeida, Obras e Projectos de um Atelier de Arquitectura, 1946-1973*. [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Bochner, Mel. "The Serial Attitude". *Artforum* 6, no. 4. December 1967. pp. 28–33.
- Bohigas, Oriol. *Processo y Erótica del Diseno*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.
- Brandão, Pedro. *A cidade entre desenhos : profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- Brito, Margarida Acciaiuoli de. «Os anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes». Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- Butler, Cornelia. *Afterimage, drawing through process : [exhibition tour, Los Angeles, Museum of contemporary art, April 11-August 22, 1999, Houston, Contemporary arts museum, Seattle, Henry art gallery]*. Cambridge: MIT press, 1999.
- Cain, Patricia. *Drawing : the enactive evolution of the practitioner*. Bristol; Chicago: Intellect, 2010.
- Calado, Margarida; E.S.B.A.L. «O Ensino do Desenho 1837-1987». *O Caderno do Desenho*, 1988.
- Calhau, Fernando. *Desenhos dos surrealistas em Portugal, 1940-1966 : desenho em Portugal no século XX*. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1999.
- Capucho, Teresa D'Orey. *Paula Rego. O Desenho como ponto de referência. O desenho como factor de mudança*. [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Carmo, Fernando Infante do, e Margarida Botelho. *Arte 98 : História da Arte do Realismo ao Modernismo dos anos 50, History of Art from Realism to the Modernism from fiftys*. [s.l.]: Fundação Mundial Amigos do Universo, 1998.
- Carneiro, Alberto, Joaquim Moreno, e Fernando Távora. *Desenho projecto de*

- desenho* = *drawing design project*. Lisboa: Instituto Arte Contemporânea, 2002.
- Champa, Kermit S. «Modern Drawing». *Art Journal*, College Art Association, n.º 3, 1966, pp. 226-233.
- Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. *O azulejo em Portugal no século XX: Portugal-Brasil, 2000: [exposição]*. Lisboa: Inapa, 2000.
- Cook, Peter. *Drawing: the motive force of architecture*. Chichester England; London: Wiley, 2008.
- Cooper, Douglas. *Drawing and perceiving: real-world drawing for students of architecture and design*. 4.^a ed. Hoboken NJ: Wiley, 2007.
- Corbusier, Le. “Le Destin de la Peinture”. *La Querelle du Réalisme*. Paris: Éditions Cercles d’Art, 1987, pp. 110-123.
- . «La Arquitectura y las Artes». *La Situación Actual de las Artes Visuales*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1960.
- Coutinho, Bárbara; Martins, João Palla; Silva, Jorge. *Victor Palla*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- Damisch, Hubert. *Traité du Trait*. Paris: Editions de la réunion des musées nationaux, 1995. “ “
- Davies, Jo. *Drawing the process*. Bristol; Portland: Intellect, 2005.
- Davis Museum and Cultural Center. *Infinite possibilities: serial imagery in 20th-century drawings*. Wellesley Mass.: Davis Museum and Cultural Center, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d’Água, 2000.
- . *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- Derrida, Jacques. *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- Dexter, Emma. *Vitamin D: new perspectives in drawing*. London; New York: Phaidon, 2005.
- Dormer, Peter. *Design since 1945*. New York NY: Thames and Hudson, 1993.
- . *Os Significados do Design Moderno*. Lisboa: Centro Português de Design, 1995.
- . *The New Ceramics, Trends, Traditions*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1994.
- Downs, Simon. *Drawing now: between the lines of contemporary art*. London: I. B. Tauris, 2007.
- Duarte, Jorge Manuel dos Reis, «A estética gráfica na Obra de Victor Palla», Dissertação para a disciplina de História de Arte em Portugal, FBAUL, (s.d.)
- Duff, Leo. *Drawing - the purpose*. Bristol; Chicago: Intellect Books, 2008.
- Emily H. Davis Art Gallery. *The encompassing eye: photography as drawing*. New

- York: Aperture Foundation, 1991.
- Eskilson, Stephen J. *Graphic design : a new history*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2007.
- Fer, Briony. *The infinite line: re-making art after modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Fernandes, Miguel. *Pancho Guedes : metamorfoses espaciais*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.
- Figueira, Jorge. *Escola do Porto: um mapa crítico*. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002.
- Fontcuberta, Joan. *Foto-diseño : fotografismo y visualización programada*. Barcelona: Ceac, 1988.
- Forty, Adrian. *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. London; New York: Thames & Hudson, 2000.
- Frade, Pedro Miguel. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições ASA, 1992.
- . *Victor Palla*. Catálogo de exposição, CAM/FCG, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Fragoso, Margarida. *Formas e expressões da comunicação visual em portugal*. [s.n.], 2008. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Fraser, Iain. *Envisioning architecture : an analysis of drawing*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1994.
- Freund, Gisella. *Fotografia e Sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.
- Fundación Docomomo Ibérico. *La arquitectura de la industria, 1925-1965 : registro Docomomo Ibérico*. [Barcelona]: Fundación Docomomo Ibérico, 2005.
- Garcia, Mark. *The diagrams of architecture : AD reader*. Chichester: Wiley, 2010.
- Garner, Steven. *Writing on drawing : essays on drawing practice and research*. Bristol; Chicago: Intellect, 2008.
- George, Frederico. *Frederico George, ver pelo desenho*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa Cultura; Livros Horizonte, 1993.
- Gil, José. *Sem título: escritos sobre artes e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- Gilot, Françoise. *Matisse et Picasso*. Paris: 10-18, 2006.
- Glaser, Milton. *Drawing is thinking*. 1st ed. Woodstock NY: Overlook Press, 2008.
- Goldschmidt, Gabriela. "The dialectics of sketching". *Creativity Research Journal*. 1991, pp. 123-143.
- Goldstein, Nathan. *The art of responsive drawing*. 5.^a ed. Upper Saddle River N.J.: Prentice Hall, 1999.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusão : um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- Gonçalves Pinto, Helena, et al. *Estúdio SECLA: uma renovação na cerâmica Portuguesa*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999.
- Gonçalves, Clara Germana. “Escola N.º 175”. *J.A Jornal Architectos*. Lisboa: O.A., n.º 207, Set-Outubro de 2002, p.96.
- Gonçalves, Rui Mário, e Francisco da Silva Dias. *10 Anos de Artes Plásticas e Architectura em Portugal 1974-1984*. Coleção Nosso Mundo. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- Goodman, Nelson. *Linguagens da Arte, Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Coleção Filosofia Aberta 17. Lisboa: Gradiva Publicações. 2006.
- Graham, Gordon. *Introdução à Estética*. Edições 70, Lisboa, 2001.
- Guedes, Fernando. *António Ferro e a sua Política do espírito*. Lisboa: Academia portuguesa da História, 1997.
- . *Estudo sobre Artes Plásticas. Os anos 40 em Portugal e Outros Estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- . *Duas Comunicações — Elementos para Uma História da Pintura em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1997.
- Guigon, Emmanuel. *Revolução cinética*. Lisboa: Museu do Chiado, 2008.
- Hale, Robert. *Drawing lessons from the great masters*. New York: Watson-Guption Publications, 1989.
- Heer, Jan. *The architectonic colour: polychromy in the purist architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.
- Henriques, Luís. “Lisboa, Cidade Triste e Alegre”. *Intervalo*, n.º 4, Fevereiro de 2010, pp. 44-60.
- Henriques, Paulo. «A Construção das Modernidades». *O Azulejo em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000.
- . «Ausência e Nobilitação do Azulejo, A Política do Espírito». *O Azulejo em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000.
- Herbert, Daniel. *Architectural study drawing*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- Hockney, David. “Sobre a fotografia”. *David Hockney fotógrafo*. Catálogo de exposição. FCG, Lisboa, 1985
- Hollis, Richard. *Graphic design: a concise history*. New York: Thames and Hudson, 1994.
- Hoptman, Laura, e Museum of Modern Art (New York, N.Y.). *Drawing now : eight propositions*. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- Hunter, Sam; Jacobus, John. *Modern Art*. New York: Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, NJ / Harry Abrams Inc. 1986.
- Hutter, Herbert. *Drawing. History and Technique*. London: Thames & Hudson, 1968.
- Ingold, Tim. *Lines: a brief history*. London; New York: Routledge, 2007.
- Instituto Camões. *Retratos de quem? Fernando Lemos, Portugal, anos 50*. São Paulo:

- Instituto Camões, 2000.
- Instituto de Arte Contemporânea. *O génio do olhar : desenho como disciplina : 1991-1999*. Lisboa: Instituto Arte Contemporânea, 2000.
- Joly, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art and Literature*. New York: Collected works, vol. 15, Pantheon Books, 1966.
- Kaupelis, Robert. *Experimental drawing*. New York: Watson-Guption Publications, 1992.
- Klee, Paul. *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- Kovats, Tania. *The drawing book : a survey of drawing : the primary means of expression*. Pbk. ed. London: Black Dog Pub. Ltd., 2007.
- Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Kunsthistorisches Museum Wien; Fondation Beyeler, e Wilfried Seipel. *Francis Bacon and the tradition of art*. 1st ed. Milano; New York: Skira: Rizzoli, 2003.
- Lambert, Susan. *Reading Drawings: a Selection From the Victoria and Albert Museum*. New York: New York: The Drawing Center, 1984.
- Landrove, Susana, e Xavier Costa. *Arquitectura do Movimento Moderno: Inventário Docomomo Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: ed. Associação dos Arquitectos Portugueses, Fundação Mies Van der Rohe e DOCOMOMO Ibérico, 1997.
- Lawson, Alexander. *Anatomy of a printing type*. Boston: D.R. Godine, 1980.
- Lawson, Bryan. *How designers Think*. London : Butterworth Architecture, 1988
- Lobo, Theresa. *Ilustração em Portugal I – De 1910 a 1940*. Lisboa: IADE Edições, 2009.
- Lopes, Gérard. *Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia, os outros*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- Loureiro, José Carlos. *O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na Arquitectura Portuguesa*. Porto: 1962.
- Luque, Antonio; Centro Cultural de Belém. *Muralistas mexicanos : os grandes mestres : Orozco, Rivera e Siqueiros*. Lisboa: Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1995.
- Mah, Sérgio. *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- Malraux, André. *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- Manaças, Vitor Manuel. *Percursos do Design em Portugal*. [s.n.], 2005. Tese de Doutoramento em Belas Artes na especialidade de Design de equipamento, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Marques, Lúcia. «A construção fotográfica da cidade». In *SI(s)TU*, n. 7 & 8, 2004, pp. 106-113.

- Martins, João Palla. *Victor Palla (1922-2006), Um Levantamento Crítico*. [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual apresentado ao IADE.
- . Victor Palla. Trabalho elaborado para a cadeira de Teoria da Arquitectura ministrada pelo Prof. Dr. Arq. Michel Toussaint, FAUTL, ano lectivo de 1991/92.
- . *A Casa*. Desdobrável da exposição, 2000.
- . “A importância do Desenho na Obra de Victor Palla entre 1942 e 1952”. *The Triumph of Design - O Triunfo do Desenho*, coordenado por Eduardo Côté-Real, Livros Horizonte editora, Lisboa, 2010, pp. 122-147.
- . “Drawing and photography, Victor Palla the early 1950’s” publicado em *Proceedings of the 5th International Conference of UNIDCOM/IADE “40 IADE40”*. pp. 148-155.
- . “The act of drawing as an interdisciplinary process, a case study on Victor Palla’s early works”. *The Radical Designist, Journal of Design Culture*, 2008. http://www.iade.pt/designist/issues/002_05.html
- Marz, Roland; Staatliche Museen zu Berlin; Das Studio im Alten Museum. *Die Collage in der Kunst der DDR*. Berlin: Staatliche Museen, 1975.
- Massironi, Manfredo. *Ver pelo Desenho - Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos*. Edições 70, 2010.
- Matisse, Henri. *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972.
- Matos, Lúcia. *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2007.
- Maynard, Patrick. *Drawing distinctions: the varieties of graphic expression*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press, 2005.
- Meco, José. *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986
- Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- . *Fotografia e verdade : uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- Medeiros, Nuno. *Edição e Editores O Mundo do Livro em Portugal, 1940-1970*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.
- Merlau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. Vega, 1992.
- . *Fenomenologia da percepção*. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Metzger, Wolfgang. *Laws of seeing*. Cambridge Mass.: MIT Press, 2006.
- Mirzoeff, Nicholas. *The visual culture reader*. 2.^a ed. London; New York: Routledge, 2002.
- Mitchell, William. *The reconfigured eye visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Moura, Catarina. «O desígnio do design». *Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 4º SOPCOM*. Comissão

- Editorial da Universidade de Aveiro (2005): pp. 73-81.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1997.
- Museu do Neo-Realismo. *Ilustração & Literatura Neo-Realista*. Vila Franca de Xira, 2008.
- . *Um Tempo e Um Lugar Dos anos quarenta aos anos sessenta, dez exposições gerais de artes plásticas*. Vila Franca de Xira: ed. Museu do Neo-realismo, 2005.
- Museu do Neo-Realismo; Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. *Batalha pelo Conteúdo, exposição documental do movimento neo-realista português*. Vila Franca de Xira [Portugal], 2007.
- . *Uma arte do povo, pelo povo e para o povo : neo-realismo e artes plásticas*. Vila Franca de Xira: ed. Museu do Neo-Realismo, 2007.
- Museu Municipal Jorge Vieira, Casa das Artes. *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira*. Beja: [s.n.], 2004.
- Museu Serralves; Árvore--Cooperativa de Actividades Artísticas. *Porto 60 70 : os artistas e a cidade*. Porto: Edições ASA, 2001.
- Néret, Gilles. *Henri Matisse, recortes*. Lisboa: Taschen editora. 1998
- Neumann, Erich; Bollingen Foundation Collection. *The archetypal world of Henry Moore*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.
- New, Jennifer. *Drawing from life : the journal as art*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Newman, Avis, e Tate Gallery. *The stage of drawing-gesture and act: selected from the Tate collection*. London;New York: Tate Pub.; Drawing Center, 2003.
- Oliveira, Fernando Jorge. “O desenho no registo tipográfico da obra de Victor Palla”. *The Triumph of Design*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009, pp.148-157.
- . *Victor Palla, a cultura visual tipográfica*. [s.n.], 2006. Dissertação de mestrado em Design e Cultura Visual apresentada ao IADE.
- Paiva, Francisco. *O que representa o desenho ? : conceito, objectos e fins do desenho moderno*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005.
- Paixão, Pedro; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Carmona e Costa. *Desenho: a transparência dos signos : estudos de teoria do desenho e de práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- Panofsky, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- . *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993
- Parr, Martin, e Gerry Badger. *The photobook 1*. London: Phaidon Press, 2007.
- Pereira, José Pacheco. *Álvaro Cunhal: uma biografia política*. Lisboa: Temas e Debates, 2005.
- Pereira, Nuno Teotónio. *Tempos, Lugares, Pessoas*. Matosinhos: Contemporânea Jornal Público, 1996.
- Petherbridge, Deanna. «Constructing the language of line». *Flaxman: master of the*

- purest line*, 7-13. Sir John Soane's Museum and University College London. London, 2003.
- . *The primacy of drawing : histories and theories of practice*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Pevsner, Nikolaus. *Os Pioneiros do Design Moderno*. Lisboa: Ulisseia, [s.d.].
- Pine, Richard. *Creativity, madness and civilisation*. Newcastle UK: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Pomar, Júlio, e Museu do Neo-Realismo. *Júlio Pomar e a experiência neo-realista*. Vila Franca de Xira: ed. Museu do Neo-Realismo, 2008.
- Pombo, Fátima, e Graça Magalhães. «O desenho como proposta de criatividade para o projecto em design: estudos de caso portugueses». *Cultura Visual*, n. 13. Salvador: EDUFBA (Maio 2010): p. 121-136.
- . «O design através do desenho». *Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 4º SOPCOM*. Comissão Editorial da Universidade de Aveiro (2005): pp. 61-72.
- Pombo, Olga [et al.]. *Interdisciplinaridade: Conceito, Problemas e Perspectivas*. Lisboa: ed. Texto, 1993, p. 13.
- Portas, Nuno. *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma Interpretação*. Vol. 2. História da Arquitectura Moderna. Lisboa: Ática, 1970.
- Portela, Artur. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Vol. 68. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.
- Purcell, Kerry. *Alexey Brodovitch*. London: Phaidon Press, 2002.
- Rabreau, Daniel. *Arts graphiques*. Paris: Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités, 1994.
- Ramond, Viviane. *A Revista Vértice e o Neo-realismo Português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- Rawson, Philip. *Drawing*. 2.^a ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Reis, Lara Maia. *Drawing: it's a matter of Design: The emergence of Design as a Discipline in Portugal through the multidisciplinary role of Drawing*. [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Design e Produção Visual, apresentado à Escola Superior de Design do Iade.
- Rémi, Jacquinot. *Guia prático do Storyboard*. Avanca: Cine Clube de Avanca, 2006.
- Ribeiro, Ana Isabel, e Casa da Cerca. *Desenho 1993-2003*. Almada: Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea e Câmara Municipal de Almada, 2003.
- Ribeiro, Paula Alexandra Simões. «O design do livro em Portugal 1950-1985». Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Design, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006.
- Robbins, Edward. *Why architects draw*. London: MIT Press, 1997.
- Rocha, Clara. *Revistas Literárias do Séc. XX em Portugal*. Lisboa: INCM, 1985.

- Rockman, Deborah. *Drawing essentials : a guide to drawing from observation*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Rodrigues, Ana Leonor Madeira. *Desenho*. Lisboa: Quimera Editores Lda., 2003.
- . *O desenho: Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- Rosand, David. *Drawing acts : studies in graphic expression and representation*. Cambridge UK ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Rose, Bernice; Museum of Modern Art (New York, N.Y.). *Allegories of modernism : contemporary drawing*. New York: Museum of Modern Art; Distributed by H.N. Abrams, 1992.
- . *Drawing now*. New York: Museum of Modern Art, 1976.
- Ruskin, John. *The elements of drawing*. London: The Herbert Press, 2006.
- Rykwert, Joseph. *L' idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*. Milano: Adelphi, 2002.
- . *La maison d'Adam au paradis*. Paris: Seuil, 1988.
- Sabino, Isabel. *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Biblioteca de Artes, Universidade de Lisboa, 2000.
- Sampaio, Maria de Lurdes. *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970) - Transfusões e Transferências*. [s.n.], 2007. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Santos, David. *Ilustração & Literatura Neo-Realista*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo, 2008.
- Santos, Rui Afonso. «O Design a Decoração em Portugal». *História da Arte Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Temas e Debates, 1995.
- . Centro Português de Design. «100 anos de design português». *O Tempo do Design*, n.º 21/22, 2000.
- Saporiti, Teresa. *Azulejos de Lisboa do século XX = Lisbon tiles of the 20th century*. Porto: Ed. Afrontamento, 1992.
- . *Azulejos portugueses : padrões do século XX = Portuguese ceramic tiles*. Lisboa, 1998.
- Satué, Enric. *Listos para leer: diseño de libros en España = Ready to read: Book design from Spain*. Reed. Madrid: DDI, 2007.
- Scharf, Aaron. *Art and photography*. New York: Penguin, 1986.
- Silva, Raquel Henriques da; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. *Anos 70 Atravessar Fronteiras: CAM - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010*. Lisboa, 2009.
- Sontag, Susan. *La photographie*. Paris: Seuil, 1979.
- . *Regarding the pain of others*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2003.
- Sousa, Rocha de. *Belas-Artes e Segredos Conventuais*. Chaves: Tartaruga, 2008.

- Souto, Maria Helena. «“Design” em Portugal». Em *Enciclopédia temática Portugal Moderno*. Lisboa: Pomo - edições Portugal Moderno, 1991, pp. 99-117
- . «O design moderno em Portugal». *Cadernos de Design*, Centro Português de Design, Junho de 1992.
- . *História do Design em Portugal I, Reflexões*. Lisboa: IADE Edições, 2009.
- Spencer, Jorge Manuel Fava. *Aspectos heurísticos dos desenhos de estudo no processo de concepção em arquitectura* [s.n.], 2001. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentado à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- . “Aspectos heurísticos dos desenhos de estudo no processo de concepção em arquitectura”. *Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, n.º 2, 2001, p.26 e 33.
- Styron, Thomas W. *American Figure Painting 1950-1980*. Virginia: The Crysler Museum, 1980.
- Tavares, Emília, e Museu do Neo-Realismo. *Batalha de sombras : colecção de fotografia portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2009.
- Teitelbaum, Matthew. *Montage and Modern Life, 1919-42*. [s.l.]: ed. M.I.T.P., 1994.
- Thistlewood, David. *Drawing research and development*. Essex England; White Plains N.Y.: Longman, 1992.
- Thomas, Paul. *Drawing*. London: Cassell Illustrated, 2003.
- Tofani, Annamaria Petrioli, Simonetta Prosperi Rodinò, e Gianni Carlo Sciolla. *Il disegno. Forme, tecniche, significati*. Milano: Amilcare Pizzi Editore, 1991.
- Tostões, Ana. *Arquitectura Portuguesa nos Anos 50, os “Verdes Anos” ou o Movimento Moderno em Portugal*. [s.n.], 1995. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- . «Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa». Tese de Doutoramento em Engenharia do Território, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2002.
- . «El legado de los “verdes años cincuenta”. Permanencia y cambio de la arquitectura portuguesa de la posguerra a la revolución.» *2G revista internacional de arquitectura*, n. 20 (2001): 139-143.
- . *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2.ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Publicações, 1997.
- Toussaint, Michel. “O desenho é uma palavra que evoca um vasto mundo de actividades humanas. Terá nascido com a formação das primeiras civilizações”. Catálogo da exposição “Novas Tendências do Desenho” realizada na SNBA, Lisboa, 1986.
- . “Significados do Azulejo na Arquitectura: Portugal Século XX”. *O Azulejo em Portugal no Séc. XX*. Lisboa: Edições Inapa, 2000, pp. 239-256.

White, Susan. *Draw like Da Vinci*. London: Cassell Illustrated, 2006.

Yee, Rendow. *Architectural drawing : a visual compendium of types and methods*. 3.^a ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2007.

3.3 Filmografia e videografia:

Costa, Luís Filipe Costa. *Mel Azedo*. Adaptação a televisão do conto original de Victor Palla, 1984.

Camanho, Luís. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. João Abrunhosa / Esfera Cúbica, 2005.

Ordem dos Arquitectos. *Obra Aberta 03*. Vídeo das visitas guiadas organizadas pela Ordem dos Arquitectos Portugueses no âmbito da programação do Ano Nacional da Arquitectura 2003.

Dias, Manuel Graça; Colaço, Isabel. *Victor Palla*. TV2, «Magazine Ver Artes», 29 de Dezembro de 1994, Produções Zebra.

Palla, Maria José. *Victor Palla por Maria José Palla*. Vídeo encomendado pelo Centro Nacional de Fotografia, Janeiro de 2000.

Gil, Margarida; Sena, António. *Olho de Vidro*. 1982.

3.4 Recursos bibliográficos consultados na internet

«Agência Portuguesa de Revistas — Os Primeiros Sucessos (1950-1951)», [s.d.], Consultado em linha, 10 de Novembro de 2007.
<http://www.tabacaria.org/APR/APR2.htm>.

«Alexandre Pomar: Figuras de Lisboa, Victor Palla (1958-2010)», [s.d.], Consultado em linha, 1 de Outubro de 2011.
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/figuras-de-lisboa-victor-palla.html#more.

«Dicionário Priberam da Língua Portuguesa - <http://www.priberam.pt/dlpo/>.

«Infopédia - Dicionário da Língua Portuguesa - sem Acordo Ortográfico da Porto Editora», [s.d.], <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/>.

«Laure Albin-Guillot photographs, Laure Albin-Guillot photography», [s.d.],
<http://www.agallery.com/pages/photographers/albinguillot.html>.

«Proa», revista de urbanismo, arquitectura e indústrias (1946-1961) com sede em Bogotá e editor Carlos Martínez. Revistas consultáveis em linha:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/proa/indgeneral.htm>

- Calvet, Carlos. «A Arte da Abrangência. Entrevista a Carlos Calvet por Vladimiro Nunes». *Artes & Leilões*, [s.d.] Consultado em linha, 14 de Junho de 2010.
<http://www.arteseleiloes.com/content/1/193/arte-abrangencia>.
- Cardoso, Joana Amaral. «António Garcia, o designer tranquilo - artes - Ípsilon». *Artes. ípsilon*, Junho 16, 2010. Consultado em linha, 23 de Janeiro de 2011.
<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=259058>.
- Carlos I. S. Azambuja. [sobre Relatório de Krutchev ao Comité Central do PCUS] [s.d.], Consultado em linha 30 de Abril de 2010.
<http://www.midiasemmascara.com.br>
- Coutinho, Júlia. «*José Dias Coelho, Breve Cronologia Pessoal e Afluentes*» [s.d.], Consultado em Linha, 16 de Março de 2008.
<http://estudossobrecomunismo.weblog.com.pt/arquivo/202764.php>.
- Gravett, Paul. “Travelling NxNW toward Saul Bass” The Potrzebie Blog, posted September 22, 2007. Consultado em Linha, 9 de Maio de 2010.
<http://potrzebie.blogspot.com/2007/09/traveling-nxnw-toward-saul-bass.html>.
<http://earlydustjackets.blogspot.com/> Consultado em linha, 29 de Março de 2011.
<http://www.rolleirepairs.com/models.htm>
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/history-of-the-dust-jacket/>
- Melo, Jorge Silva. «Um Livro, uma capa: as escolhas de Jorge Silva Melo (III)». [s.n.], Consultado em linha, 10 Nov. 2010. Pedro Marques. Disponível:
<http://pedromarquesdg.wordpress.com/2010/09/03/um-livro-uma-capa-as-escolhas-de-jorge-silva-melo-iii>.
- Moreno, Luis. “O liceu D. João de Castro, uma morte anunciada”.
<http://www.educ.fc.ul.pt/>
- Pombo, Olga. *Contribuição para um vocabulário sobre interdisciplinaridade*. Consultado em linha, 3 de Setembro de 2010.
<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/mathesis/vocabulario-interd.pdf>.
- . *Interdisciplinaridade e Integração dos Saberes*. Texto de conferência apresentada no Congresso Luso-Brasileiro sobre Epistemologia e Interdisciplinaridade, realizado em Porto Alegre, Junho de 2004. Consultado em linha 2 de Abril de 2010.
<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/porto%20alegre.pdf>.
- Revista EQMM <http://www.themysteryplace.com>
- Sampaio, Maria de Lurdes. *As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o género policial em Portugal como género não policiado*. [s.d.], Consultado em linha 3 de Setembro de 2011.
<http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/25383/2/lurdessampaiovantagens000100391.pdf>

Sousa, João Rocha de. construpintar02 . Publicado a 25 de Janeiro de 2009.
Consultado em linha 16 de Dezembro 2011.
http://rochasousa02.blogspot.com/2009/01/destituio-de-dogmas-na-pintura_25.html.

Taborda, Pedro. «Reposição da Casa-abrigo Eduardo Anahory: Arrábida, 1960». Setembro 9, 2007. Consultado em linha 2 de Outubro de 2007. Revista do grupo habitar. <http://infohabitar.blogspot.com>

Tavares, Maria. «Intervenção de artes plásticas numa obra de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas», [s.d.] Consultado em linha 3 de Setembro de 2009.
<http://infohabitar.blogspot.com/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>.

Tostões, Ana. “*Construção moderna: as grandes mudanças do séc. XX*”. [s.d.] Consultado em linha 3 de Abril 2010:
http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_b.pdf

Anexo I – Biblioteca de Victor Palla

- Referências bibliográficas
- Quadro com catálogos de exposições

TRATADOS

Holanda, Francisco. *Da Pintura Antigua*. Traduzido por Joaquim de Vasconcellos. 2nd ed. Porto: Renascença portuguesa, 1930.

Lhote, André. *La Peinture Libérée*. 2.^a ed. Paris: Editions Bernard Grasset, 1956.

———. *Traité de la Figure*. Paris, 1950.

Lhote, André, e Jean Cassou. *Les Invariants plastiques*. Miroirs de l'Art. Paris: Hermann, 1967.

Lhote, André, e Julio E. Payró. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

Sequeira, José da Costa, e Jacomo Barozzio de Vinhola. *Noções Theoricas de Architectura Civil seguidas de um Breve Tratado das cinco Ordens de J. B. Vignola, Traduzidas e compiladas pelo professor substituto da aula de desenho de architectura civil da Academia das Bellas Artes de Lisboa e oferecidas aos discipulos da mesma aula*. Lisboa: Typographia da Biblioteca Universal, 1878.

Sonrel, Pierre. *Traité de Scénographie*. Paris: Odette Lieutier, 1944.

Vinci, Leonardo. *El Tratado le la Pintura*. 1828. Buenos Aires: Las Américas, 1945.

Viñola, Giacomo Barozzio de; Léveil, J.-A. *Tratado de los Cinco Órdenes de Arquitectura*. Paris: Casa editorial Garnier Hermanos, [s.d.].

ANATOMIA

Barcsay, Jenö. *Anatomie artistique de l'homme*. Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1960.

Braun, Adolphe Armand. *The Human Form in Art*. London: John Lane the Bodley Head Ltd., 1926.

Foster, Walter. *Anatomy for Students and Teachers*. How to draw 21. Tustin, California: Foster Art service, Inc. [S.d.], 1950.

Keller, Ronald. *Human Anatomy Atlas, The Female*. Maplewood, N.J.: C. S. Hammond & Co., 1960.

Lenssen, Heidi. *Art and Anatomy*. New York: Barnes & Noble, Inc., 1946.

- Pequegnot, Jean-Paul. *Anatomie Descriptive Des Formes Humaines*. Paris: Editions Bornemann, 1958.
- Perard, Victor. *Desenho e Anatomia*. Série Desenho. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1963.
- Perrier, Edmond. *Le Corps de L'homme, Cinq Planches Coloriées*. Paris: Schleicher frères & C.ie [s.d.]
- Rimmer, William. *Art Anatomy*. New York: Dover Publications, Inc., 1962.
- DESENHO DE COMPOSIÇÃO, REPRODUÇÃO E TÉCNICAS ARTÍSTICAS
- Bateman, James. *Oil Painting*. Coleção “How to do it”. London, New York: The Studio Publications, 1957.
- Bell, John G. *Acuarela en 5 Lecciones*. 2.^a ed. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1958.
- Funck-Hellet, Charles. *Composition et Nombre D'Or Dans les Oeuvres Peintes de La Renaissance. Proportion, Symétrie, Symbolisme*. Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1950.
- . *De La Proportion L'Équerre des Maitres D'Oeuvre*. Vincent, Fréal & Cie, sem data.
- Gemma, Joseph Di. *Lumiprinting a New Graphic Art*. American Artist Creative Arts Library. New York: Watson-Guption Publications Inc., 1942.
- Havinden, Ashley. *Line Drawing for Reproduction*. 2.^a ed. Coleção “How to do it” n.º 4. London; New York: The Studio Publications, 1941.
- Jopling, Louise. *Hints and Tips*. The Artist's Handbooks n.º 2. London: The Artist Publishing Co., Ltd, 1955.
- Kinsey, Anthony. *Serigrafia*. Coleção Dimensões n.º 6. Lisboa: Editorial Presença, Livraria Martins Fontes, [s.d.].
- Laver, James. *Adventures in Monochrome, an anthology of graphic art*. London; New York: The Studio Publications, 1941.
- Liom, A. Bogis. *Técnica de Oleo*. Coleção “Cómo se aprende” n.º 20. 4.^a ed Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1961.
- McLeish, Minnie. *Beginnings: Teaching Art to Children*. Coleção “How to do it” n.º 28. London, New York: The Studio Publications, 1941.
- Neumann, Alfred. *L'Humanisation de L'Espace - Le Système mø*. Collection Espace. Boulogne-sur-Seine: A.A., 1956.

- Pérez-Dolz, F. *Teoria de los Colores*. Barcelona: Enrique Meseguer Editor, 1954.
- Robert, Karl. *Traité Pratique de Peinture A L'Huile (Portrait et Genre)*. 6.^a ed. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1949.
- Ruhemann, Helmut. *Artist and craftsman : contrast, similarity, influence*. London: Max Parrish & Co. Ltd., 1948.
- Sausmarez, Maurice de. *Basic Design: the dynamics of visual form*. London: Studio Vista Ltd, 1964.
- Thomson Jr., Daniel V. *The Practice of Tempera Painting*. New York: Dover Publications, Inc., 1962.
- Watson, Kent; Kent, Norman. *Watercolor Demonstrated*. New York: Watson-Guption Publications, 1945.
- Wenter-Marini, Giorgio. *Avviamento alla Composizione*. Milano: G. G. Gorlich, 1947.

DESENHO DE ILUSTRAÇÃO E ARTÍSTICO

- Beall, Lester. *Illustrators ' 60. The Annual of American Illustration*. Toronto: Hastings House, Publishers, Inc., 1960.
- Cadena, José Maria. *3 Dibujantes*. Colección Grandes dibujantes. Barcelona: Editorial Táber, 1970.
- . *Humbert*. Colección Grandes dibujantes. Barcelona: Editorial Táber, 1970.
- . *Jacob*. Colección Grandes dibujantes. Barcelona: Editorial Táber, 1970.
- . *Nonell*. Colección Grandes dibujantes. Barcelona: Editorial Táber, 1970.
- . *Juan Gris*. Colección Grandes dibujantes. Barcelona: Editorial Táber, 1969.
- . *Papitu*. Barcelona: Editorial Táber, 1968.
- Cortez, Jayme. *Mestres da Ilustração, A técnica de Ilustração, Capas e Cartazes*. São Paulo: Hemus, Livraria Editora Ltda., 1970.
- Hogarth, Paul; Muggeridge, Malcolm. *London a la Mode*. London: Studio Vista Ltd, 1966.
- Jardot, Maurice. *Le Corbusier, dessins*. Paris: Editions Mondes, 1955.
- Manta, João Abel. *Cartoons, 1969-1975 / João Abel Manta*. Lisboa: Edições O Jornal, 1975.
- Roud, trad. *L'oeuvre gravé de Picasso*. Lausanne: La Guilde du Livre et Editions

Clairefontaine, 1955.

Searle, Ronald. *L'oeuf cube et le cercle vicieux*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1968.

Searle, Ronald [et al.]. *Topor*. Paris: Albin Michel, 1968.

Sempé, Jean-Jacques. *Rien N'Est Pas Simple*. 8.^a ed. France: Denoel, 1973.

Shahn, Ben; Soby, James Thrall. *Ben Shahn, his graphic art*. New York: George Braziller, Inc., 1957.

Steinberg, Saul. *All in Line*. London: Penguin Books, 1945.

———. *L'inspecteur*. s.l.: Éditions du Chêne, s.d.

———. *The Art of Living*. New York: Harper & Brothers, 1949.

Steinlen, Alexandre, e Francis Jourdain. *Steinlen*. Paris: Éditions Cercle d'Art, 1954.

EDIÇÃO, IMPRESSÃO E PUBLICIDADE

Arnold, Grant. *Creative Lithography and How To Do It*. New York: Dover Publications, Inc., 1964.

Biegeleisen, J.I. *The Complete Book of Silk Screen Printing Production*. New York: Dover Publications, Inc., 1963.

Curl, Peter. *Designing a Book Jacket*. How to do it 65. London, New York: The Studio Publications, 1956.

Curwen, Harold, e Jack Brough. *Printing*. Puffin Picture Books. Harmondsworth: Penguin Books, 1948.

Cymboliste, Albert, ed. *Conception et Graphisme du Livre*. Revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent 28. Paris, 1956.

Daniels, Harvey. *Printmaking*. 3rd ed. Feltham: Hamlyn, 1974.

Fletcher, Alan, Colin Forbes, e Bob Gill. *Graphic Design: Visual Comparison*. London: Studio Books, 1963.

Gasser, Manuel, e Heiri Steiner. *Exempla Graphica*. Zurich: AGI Publication, Hug & Sohne, 1965.

Gorbaty, Norman. *Print Making With a Spoon*. New York: Reinhold Publishing Co., 1960.

Hampden, John, ed. *The Book World Today, a new survey of the making and distributing of books in Britain*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1957.

- Havinden, Ashley. *Advertising and the Artist*. London: The Studio Ltd, 1956.
- Ivins, Jr., William M., e The Metropolitan Museum of Art. *How Prints Look*. Boston: Beacon Press, 1958.
- Lee, Marshall, e Herbert Bayer. *Books For Our Time*. New York: Oxford University Press, 1951.
- Leighton, Douglas. *Modern Bookbinding, A survey and a Prospect*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1935.
- Lewis Watkins, Julian. *The 100 greatest advertisements*. New York: Dover Publications, Inc., 1949.
- Mercer, Frank; Rosner, Charles. *Modern Publicity 1949*. Art & Industry Annual of International Advertising Art. London and N.Y.: The Studio Publications, 1949.
- . *Modern Publicity 1951-52*. Art & Industry Annual of International Advertising Art. London and N.Y.: The Studio Publications, [s.d.].
- . *Modern Publicity 1952-53*. Art & Industry Annual of International Advertising Art. London and N.Y.: The Studio Publications, [s.d.].
- . *Modern Publicity 1953-54*. Art & Industry Annual of International Advertising Art. London and N.Y.: The Studio Publications, [s.d.].
- . *Modern Publicity 1956-57*. Art & Industry Annual of International Advertising Art. London and N.Y.: The Studio Publications, [s.d.].
- Polk, Ralph W. *Essentials of Linoleum Block Printing*. Peoria, Illinois: The Manual Arts Press, [s.d.].
- Reiner, Imre. *Woodcut / Wood Engraving*. London: Publix Publishing Co. Ltd., 1947.
- Rosenthal, George; Zachary, Frank. *Portfolio, The annual of the graphic arts*. Ohio, New York: Zebra Press; Duell, Sloan and Pearce, Inc., 1951.
- Schmidt, Cecília. *A Escrita, o Livro e a Tipografia*. IV Secção Os Inventos Sensacionais n.º1. Lisboa: Agência Editorial Brasileira, 1945.
- Sousa, Ernesto de. *Artes Gráficas, Veículo de Intimidade*. Edição de autor, 1964.
- Spencer, Herbert. *Design in Business Printing*. London: Sylvan Press, 1952.
- Steinberg, Sigfrid Henry. *Five Hundred Years of Printing*. 3.^a ed. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- The Folio Society for The Studio. *The Art of the Book*. London; New York: The Studio Publications, 1951.

Thompson, Bradbury. *Annual of Advertising and Editorial Art and Design*. Vol. 33. New York: Art Directors club of New York; Farrar, straus & young, inc., 1954.

Tokuriki, Tomikichiro. *Wood-block Printing*. Hoikusha Color Books 14. Osaka: Hoikusha Publishing Co., 1977.

TIPOGRAFIA, CALIGRAFIA E GRAFOLOGIA

[s.a.]. *Calligraphie*. Encyclopédie Illustrée n.º3. Alkmaar: Arti [S.d.].

Caille, Émile. *Le Caractere et L'Ecriture de L'Enfant*. Collection Psychologie et éducation. Paris: Editions Fleurus, 1972.

Caractère. revue mensuelle des industries graphiques n.º 12. Paris: Compagnie Française d'Éditions, 1953.

Cavanagh, J. Albert. *Lettering and Alphabets*. New York: Dover Publications, Inc., 1955.

Chadwick, John. *The Decipherment of Linear B*. Harmondsworth: Penguin Books, 1961.

Crosby, Theo. *Uppercase*. London: Whitefriars Press, 1958.

Fairbank, Alfred. *A Book of Scripts*. Harmondsworth: Penguin Books, 1949.

Franze, Walter. *Typografie*. Berlin: Verlag die Wirtschaft, 1957.

Gaillat, Gisèle. *A Grafologia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1977.

Hertz, Herbert. *A Grafologia*. Coleção Saber. Lisboa: Europa-América, 1949.

Holme, C.G., ed. *Lettering of To-day*. London;New York: The Studio Publications Ltd, 1941.

Linotype & Machinery Ltd. *Bookfaces*. London: Linotype & Machinery Ltd, [s.d.].

Munari, Bruno. *Alfabetiere*. Turim: Giulio Einaudi, [s.d.].

Rigaud, Germaine. *Le caractère Typographique*. Les cahiers prisma de la jeunesse n.º4. [s.l.]: Éditions Prisma, 1946.

Simon, Oliver. *Introduction to Typography*. Harmondsworth: Penguin Books, 1954.

Tarr, John C. *Good Handwriting and How to Acquire It*. London: Pan books Ltd., 1957.

Thomson, Tommy. *The Script Letter, its form construction and application*. Coleção "How to do it" n.º 21. London: The Studio Ltd, [s.d.].

W. S. Cowell Ltd. *A Book of Typefaces*. London: W. S. Cowell Ltd, 1952.

FOTOGRAFIA

Downes, Bruce. *Photography Anual 1953*. New York: Ziff-Davis Publishing Co., 1952.

———. *Photography Anual 1954*. New York: Ziff-Davis Publishing Co., 1953.

———. *Photography Anual 1957*. New York: Ziff-Davis Publishing Co., 1956.

———. *Photography Anual 1959*. New York: Ziff-Davis Publishing Co., 1958.

Everard, John. *Artist's Model*. London: The Bodley Head, 1951.

Gernsheim, Helmut and Alison. *A Concise History of Photography*. London: Thames & Hudson, 1965.

Gernsheim, Helmut. *New Photo Vision*. London: The Fountain Press, 1942.

Gowland, Peter. *How to photograph Women*. New York: Little Technical Library, 1953.

Halász, Gyula. *Brassai*. Paris: Éditions Neuf, 1952.

Hall, Norman. *Gallery I*. London: Photography Magazine, 1958.

———. *Photography Year-Book 1954*. London: Press Centre Limited, 1953.

Maloney, Tom, ed. *U.S. Camera 1958*. New York: U. S. Camera Publishing Corp., 1957.

Mendes, Platão. *Não Fotografe ao Acaso*. Porto: Editora Educação Nacional, 1951.

Nouvellière, Delarue. *Fantasies photographiques*. 4.^a ed. Paris: Paul Montel, 1951.

———. *La Lumière artificielle*. Paris: Paul Montel, 1948.

Nurnberg, Walter. *The Science and Technique of Advertising Photography*. Coleção "How to do it" n.º 25. London; New York: The Studio Publications, 1940.

Albin-guillot, Laure [et al.]. *Nus*. Paris: Editions Sun, 1946.

ESCULTURA E CERÂMICA

Broadbent, Arthur T. *Sculpture Today in Great Britain 1940-1943*. London: John Tiranti Ltd., 1944.

Chevalier, Denys. *Zadkine*. Paris: Guy le Prat, 1949.

- Cooper, Douglas. *The Modern Potter*. London: John Tiranti Ltd., 1947.
- Fourest, Henry-Pierre. *La Céramique*. Les Métiers d' Art. Seine: Éditions de la Tourelle, 1948.
- Kar, Chintamani. *Indian Metal Sculpture*. London: Alec Tiranti Ltd., [s.d.].
- London County Council in association; The Arts Council of Great Britain. *Open Air Exhibition of Sculpture*. Battersea Park, London: London County Council, 1948.
- Nelken, Margarita. *Escultura Mexicana Contemporánea*. Enciclopedia Mexicana de Arte n.º 11. México: Ediciones Mexicanas S.A., 1951.
- Olson, Ruth; Chanin, Abraham; Read, Herbert. *Gabo- Pevsner*. New York: The museum of modern Art, 1948.
- Rosenthal, Ernst. *Pottery and Ceramics*. Pelican Books n.º A201. Harmondsworth: Penguin Books, 1949.
- ARQUITECTURA
- Baker, Geoffrey, e Bruno Funaro. *Windows in Modern Architecture*. New York: Architectural Book Publishing Co. Inc., 1948.
- Bertram, Anthony. *Design*. Harmondsworth: Penguin Books, 1938.
- Bill, Max. *Le Corbusier & P. Jeanneret, Oeuvre complète 1934-1938*. 2.ª ed. Zurich: Les Editions d'Architecture Erlenbach, 1947.
- Boesiger, Willy. *Le Corbusier et Son Atelier Rue de Sèvres 35, Oeuvre complète 1952-1957*. Zurich: Editions Girsberger, 1957.
- . *Le Corbusier, Oeuvre complète 1938-1946*. 4.ª ed. Zurich: Les Editions d'Architecture Erlenbach, 1946.
- . *Le Corbusier, Oeuvre complète 1946-1952*. Zurich: Editions Girsberger, 1953.
- Boesiger, Willy; Corbusier, Le. *Le Corbusier & P. Jeanneret, Oeuvre complète 1929-1934*. 4.ª ed. Zurich: Les Editions d'Architecture Erlenbach, 1947.
- Boesiger, Willy; Corbusier, Le; Stonorov, O. *Le Corbusier & P. Jeanneret, Oeuvre complète 1910-1929*. 4.ª ed. Zurich: Les Editions d'Architecture Erlenbach, 1946.
- Chermayeff, Serge; Alexander Christopher. *Community and Privacy, Toward a New Architecture of Humanism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- Wright, Frank Lloyd. *When Democracy Builds*. Chicago: University of Chicago Press,

1945.

MOVIMENTOS E REFLEXÕES ARTÍSTICAS

AAVV. *Mexico em El Arte*. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1948.

Alain. *Système des Beaux-Arts*. 11.^a ed. Paris: Gallimard, 1937.

Almeida, António Ramos de. *A Arte e a Vida*. Cadernos Azuis. Porto: Livraria Joaquim Maria da Costa, 1941.

Aragón, Luis Cardoza y. *José Clemente Orozco*. Monografias de Arte Americano n.º1. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1944.

Arroyo, Antonio Luna. *David Alfaro Siqueiros, Pintor de Nuestro Tempo*. Cuadernos populares de pintura mexicana moderna. Mexico: Editorial Cultura, T.G., S.A., 1948.

Bacon, Francis. *Francis Bacon, auto-retratos*. Coleção Caixa de Tintas nº 2. Lisboa: Quatro Elementos Editores, 1981.

Barr, Alfred H. *Picasso, Fifty Years of his Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1946.

Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Cadernos «Inquérito» série I - Arte n.º 5. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941.

Baur, John I. *Nature in Abstraction, the Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature*. New York: Whitney Museum of American Art; The Macmillan Company, 1958.

Bertram, Anthony. *Contemporary Painting in Europe*. London; New York: The Studio Ltd, Studio Publications, C.G. Holme, 1939.

Bill, Max. *Form*. Basel: Verlag Karl Werner, 1952.

Brest, Jorge Romero. *La Pintura Brasileira Contemporânea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.

Breton, André, e Marcel Duchamp. *Le Surréalisme en 1947*. Paris: Éditions Pierre à Feu, 1947.

Cassou, Jean. *Matisse. Couleurs des Maitres*. Paris: Les Editions Braun & C., 1947.

Cochofel, João José. *Iniciação Estética*. Coleção Saber n.º 36. Lisboa: Europa-América, 1958.

Comité de arte de la Oficina del coordinador de las relaciones culturales y comerciales entre las republicas americanas; The American museum of natural history. *La Pintura Contemporânea Norteamericana*. New York: The Museum of Modern

- Art, 1941.
- Copplesstone, Trewin. *Modern Art Movements*. London: Spring Books, 1962.
- Costa, Elias da. *Estética e Sociologia*. Colecção Covilhanense de Cultura Geral. Caxias: Edição do autor, 1931.
- Cumberlege, Geoffrey. *The Visual Arts, a Survey*. The Arts Enquiry. London: Oxford University Press, 1946.
- Dionísio, Mário. *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*. Lisboa: Iniciativas editoriais, 1958.
- El Mudeu de Arte Moderno de Nueva York en Colaboracion con el Gobierno Mexicano. *Veinte Siglos de Arte Mexicano*. Mexico: The Museum of Modern Art; Instituto de Antropologia e História de México, 1940.
- Estatutos da Sociedade Nacional de Belas artes*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1962.
- Ferreira, José Gomes. *Lisboa na Moderna Pintura Portuguesa*. [S.I.]: Artis, [s.d.].
- França, José-Augusto. *Primeiro Diálogo sobre Arte Moderna*. Colecção Tempo Presente. Lisboa: Edição do autor, 1957.
- Frost, Rosamund ; Crane, Aimée. *Contemporary Art, The March of Arte from Cézanne Until Now*. New York: Crown Publishers, 1942.
- Fumet, Stanislas. *Braque. Couleurs des Maitres*. Paris: Les Editions Braun & C., 1946.
- Gaba, Lester. «Soap Carving», [s.d.].
- Giedion, Siegfried. *Mechanization Takes Command: a contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1948.
- Gillo Dorfles. *A Evolução das Artes*. Lisboa: Arcádia, 1959.
- Gonçalves, Rui Mário; Dias, Francisco da Silva. *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984*. Colecção Nosso Mundo. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
- Gusmão, Adriano de. *A Personalidade Artística de Abel Salazar*. Porto: Fundação Abel Salazar, 1948.
- Hocin, Luce. *A Pintura Moderna, 1905-1940*. Traduções escolhidas n.º 1. Belo Horizonte: Escola de Arquitectura da Universidade de Minas Gerais, 1962.
- Ironside, Robin. *Painting since 1939*. London, New York, Toronto: Longmans Green & Co., 1947.

- Kahn, Jean-François. *Histoire du Progrès Social*. Genève: Edito-Service S.A., 1965.
- Kant, Emmanuel. *Da Forma e dos Princípios do Mundo Sensível e do Mundo Inteligível*. Cultura e Civilização n.º 2. Coimbra: Editorial Saber, 1944.
- Kent, Rockwell. *Portinari, His Life and Art*. 2.^a ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1940.
- Kepes, Gyorgy. *La Situación Actual de Las Artes Visuales*. Colección “El Problema de la Visión” n.º 18. Buenos Aires: Ediciones 3, 1963.
- Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- Liberman, Alexander. *The artist in his studio*. 2.^a ed. London: Thames & Hudson, 1969.
- Meumann, E. *Sistema de Estética*. Colección Austral. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1947.
- Miller, Dorothy C. *Fourteen Americans*. New York: The Museum of Modern Art, 1946.
- Myers, Bernard S. *Mexican Painting in Our Time*. New York: Oxford University Press, 1956.
- Read, Herbert. *Henry Moore, madre con bambino*. Milano: Silvana Editoriale d'Arte, 1966.
- Read. *The Grass Roots of Art*. London: Lindsay Drummond, 1947.
- Régio, José. *Em Torno da Expressão Artística*. Cadernos «Inquérito» série I - Arte n.º 1. Lisboa: Editorial Inquérito, 1940.
- Ritchie, Carnduff; The Museum of Modern Art. *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- Rodman, Selden. *The Insiders, Rejection and Rediscovery of Man in the Arts of Our Time*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1960.
- Sedlmayr, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- Severini, Gino. *The Artist and Society*. The Changing World series n.º 1. London: The Harvill Press, 1946.
- Sewter, A. C. *Painting and Architecture in Renaissance and Modern Times*. London: Alec Tiranti Ltd., 1952.
- Sicre, José Gómez. *Pintura Cubana de Hoy*. La Habana: Maria Luísa Gomez Mena, 1944.

Siqueiros, David Alfaro. *El Muralismo de Mexico*. Enciclopedia Mexicana de Arte n.º 8. Mexico: Ediciones Mexicanas S.A., 1950.

Skapinakis, Nikias. *Inactualidade da Arte Moderna*. Conferência realizada no 1.º Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa: Seara Nova, 1958.

Soby, James Thrall. *Contemporary Painters*. New York: The Museum of Modern Art, 1948.

Taine, Hippolyte. *Da Natureza e Produção da obra de Arte*. Traduzido por Paulo Braga. Cadernos «Inquérito» série I - Arte n.º 2. Lisboa: Editorial Inquérito, 1940.

Watson, Forbes. *American Painting Today*. Washington: The American Federation of Arts, Oxford University Press, 1939.

Weller, Allen S. *Contemporary American Painting and Sculpture*. Urbana: University of Illinois, 1963.

Wolfflin, Heinrich. *Classic Art*. London: Phaidon Press, 1953.

Catálogos de exposições pertencentes ao espólio de Victor Palla:

Artista	Local	Ano	Técnica
VI Missão estética de Férias: Numídico Bessone, Victor Palla, António José Fernandes, Manuel Costa Martins, Carlos Augusto Ramos, António dos Santos, Pedro Anjos Teixeira- sob a direcção do Prof. Ernesto Korrodi e org, pela academia Nacional de Belas Artes.	Leiria	1942	
Exposição de pintura e escultura espanholas (1900-1943)	S.N.B.A.	1943	
XVIII exp. Arte Moderna, Colectiva com Victor Palla	Estúdio do S.P.N.	1944	
Júlio	Gal. Buchholz	1944	Desenho
Júlio Resende	Gal. Portugalía, Porto	1945	Aquarelas
Carlos Carneiro	Gal. Portugalía, Porto	1945	Pintura e desenho
IX exp. Arte Moderna, Colectiva com Victor Palla	estúdio do S.N.I.	1945	
Colectiva com Columbano, Silva Porto etc.	Gal. Portugalía, Porto	1945	Exposição de Pintura Portuguesa séc. XIX-XX
Aníbal Alcino	Gal. Portugalía, Porto	1946	
Júlio Resende	Gal. Portugalía, Porto	1946	Pintura Aquarela e desenho
1ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1946	
2ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1947	
Nadir Afonso	Gal. Portugalía, Porto	1949	
4ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1949	
5ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1950	
6ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1951	
7ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1953	
8ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1954	
9ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1955	
10ª exposição Geral de Artes Plásticas	S.N.B.A.	1956	
Colectiva	S.N.I.	1957	Cerâmica
exposição de artes plásticas	F.C.G. na snba	1957	
Aníbal Alcino	I.S.T.	1958	
Colectiva	S.N.B.A. 1º salão de arte moderna	1958	
Colectiva- 5ª exposição dos alunos da esbal trabalhos extra-escolares		1958	
Colectiva; Celestino Alves, Navarro Hogan, Vasco da Conceição e Maria Barreira	S.N.B.A.	1959	
Colectiva. 50 Artistas independentes em 1959	S.N.B.A.	1959	
I exposição de alunos da ESBAP	S.N.I. / F.C.G.	1959	Arquitectura, pintura e escultura
Colectiva	Gal. Café Dragão Vermelho, Almada	1960	exp. Itinerante de arte moderna
Sebastião Rodrigues	Gal. Diário de Noticias	1960	Artes gráficas
Zulcides Saraiva e Figueiredo Sobral	Salão Nobre dos Paços de Concelho de Castelo de Vide	1960	Pintura
KWY	S.N.B.A. Financiada pela F.C.G.	1960	Inclui desenho
Colectiva	S.N.B.A.	1961	Pintura, Aquarela
Sá Nogueira	Gal. Diário de Noticias	1961	Pintura
Colectiva	S.N.B.A.	1961	IV salão de Arte Moderna
Nikias Skapinakis	S.N.B.A.	1961	Óleos de 41 a 51

Parte I - O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

Júlio Resende, exp retrospectiva	S.N.I.	1961	
Colectiva	S.N.B.A.	1962	Desenho gravura, escultura
António Charrua	Gal. Diário de Noticias	1962	Gravura e Escultura
Colectiva	S.N.B.A. V Salão de Arte Moderna	1962	
VI exp. Extra-escolar ESBAL	E.S.B.A.L.	1963	
Colectiva: Exposição de Arte Portuguesa		1963	Pintura, Desenho, Gravura
Colectiva: Queiroz Pereira, Bento de Almeida, Alvaro Perdigão, Jorge Monteiro	Caldas da Rainha	1963	Óleo, Aguarela, Bronze
Júlio Resende	Antuérpia	1963	
Menez	Gal. Diário de Noticias	1963	Temperas
Álvaro Perdigão	S.N.B.A.	1963	"Obras recentes"
Garvadores Brasileiros	S.N.B.A.	1963	
Júlio Pomar	Gal. Diário de Noticias	1963	Pintura
António Areal	Gal. Diário de Noticias	1963	Pintura
Colectiva, Grupo de Artistas Portugueses	comissao municipal de turismo Sintra	1963	Pintura e escultura
59º SALÃO DA PRIMAVERA	S.N.B.A.	1963	
Enrique Tábara	Gal. Diário de Noticias	1963	Pintura
12 Pintores do Porto	Gal. Divulgação, Porto	1964	
Júlio Resende	Gal. Divulgação, Lisboa	1964	Óleo, aguarela, gravura, desenho
Joao Carlos (1899-1960)	S.N.I. retrospectiva	1964	Varias e desenho
Colectiva	S.N.B.A.	1964	"Desenho e Gravura"
Espiga Pinto	S.N.B.A.	1965	Pintura e Desenho
Colectiva	S.N.B.A. Exposição de Maio	1965	Pintura
ESBAP. XIII Exposição Magna	S.N.I.	1965	Arqª., Pintura e Escultura
Álvaro Perdigão	Gal. O primeiro de Janeiro, Coimbra	1965	Pinturas e monotipias
Paula Rego	S.N.B.A.	1965	Pintura
Menez	Gal. 111	1965	Colagens
Pinturas latino-americanas	Gal. Buchholz	1965	Pintura
30 Gravuras contemporâneas americanas	S.N.B.A.	1965	Gravura
Colectiva: Bértolo, Cargaleiro, L. Castro, Ed. Luis, Jose Escada, Jorge Martins	Gal. Buchholz	1966	
Colectiva. XI Salão de Primavera	Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril	1966	
Menez	S.N.B.A.	1966	Pintura
45 anos de arte belga	S.N.I.	1966	
1ª exposição de poesia ilustrada	cine-clube de aveiro	1966	
Jantar de homenagem a Carlos Chambers Ramos	Hotel Tivoli	1967	com desenho de Almada
António Domingues	Clube de Turismo do Atlantico	1967	Pintura de Desenho
Costa Pinheiro	Gal. Buchholz	1967	Pintura
Colectiva	S.N.I. Gal. Arte Moderna, Belem	1967	
Vergilio Domingues	S.N.B.A.	1967	Escultura e desenho
Colectiva "Novas iconologias"		1967	
Artur Rosa	Gal. Buchholz	1967	arte op
Nadir Afonso	S.N.I.	1968	Pintura
Carlos Botelho	Gal. Buchholz	1968	
Leonor Praça	Gal. Divulgação, Lisboa	1968	Pintura e Colagem
Francisco Relógio	Gal. El Bosco, Madrid	1968	Desenho e azulejos
Carlos Calvet	Gal. Buchholz	1968	?
Stella de Brito	Frankfurt	1968	fotografia
Colectiva	S.N.I.	1968	III Salão Nacional de Arte
Espiga Pinto	S.N.B.A.	1968	Pintura

Parte I - O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

Martins da Costa	Posto de Turismo de Matosinhos	1968	Pintura
Carlos Calvet	Gal. Buchholz	1968	Pintura
Prémio Guérin de artes plásticas		1968	
Exposição automóvel e prémio GM 67 de artes plásticas	S.N.B.A.	1968	Design
Manuela Jorge (1938)	Gal. 111	1968	Gravura
Tomás Mateus (1918)	Gal. Divulgação, Lisboa	1968	Pintura
Man (1941)	S.N.B.A.	1968	Pintura
José Rodrigues	Gal. Buchholz	1968	Desenho, pintura
Ángelo "Pintura no espaço"	Gal. Buchholz	1968	Pintura
João Bento de Almeida	Gal. Diário de Notícias	1969	Pintura e Desenho
Costa Pinheiro	Gal. 111	1969	Litografias
Bartolomeu Cid dos Santos	Gal. 111	1969	Gravura
Exposição de artes plásticas (BPA)	S.N.B.A.	1969	
Noronha da Costa		1969	Pastéis
Francisco Relógio	Gal. Interforma, Lisboa	1970	Tempera e desenho
Lourdes Castro	Gal. 111	1970	Sombras em lençóis
Lino		1970	Integral Painting a manifesto
Colectiva Mobil de Arte	S.N.B.A.	1970	
Novos sintomas da pintura portuguesa	Gal. Judite da Cruz	1970	Pintura
Manuel Peliquito (1924)	Gal. Futura, Lisboa	1970	Escultura
João Brehm	S.N.B.A.	1971	"Volumes no espaço"
Álvaro Perdigão	Gal. Diário de Notícias	1971	Pintura
Colectiva; 22 artistas aveirenses	Gal. 2, Porto	1972	IV Exp. Aveiro Arte
Mestre Caçola	Gal. São Francisco	1972	Pintura
Oskar Pinto Lobo	Gal. Diário de Notícias	1972	Pintura
Sergio Arrigoni	Salão Estoril	1972	Gravura e monotípias
Naum Gabo	F.C.G.	1972	
Noronha da Costa	S.N.B.A. E gal. 111	1972	Pintura
Nadir Afonso	Gal. Alvarez, Porto	1972	
Cruz Filipe	Gal. Buchholz	1973	Pintura e Colagem
Colectiva	S.N.B.A.	1973	26 artistas de hoje
Colectiva:	S.N.B.A.	1973	IV Salão de Arte Moderna
Carlos Ramos	S.N.B.A.	1973	Pintura
Cipriano Dourado	Gal. Davinci	1973	Litografia e desenho
José Manuel MAN	S.N.B.A.	1973	
Exposição 73	S.N.B.A.	1973	
1ª bienal nacional de artistas novos	fundação cupertino de miranda	1973	
Cruz Filipe	Gal. Buchholz	1973	Colagem e Pintura
Colectiva	Galeria Gordillo	1974	Gravura Portuguesa de Hoje
Colectiva (inclui Ivone Ballete)	S.N.B.A. ? Salão de Março	1974	
Arlindo Vicente	S.N.B.A.	1974	Pintura e Desenho
Matos Cardoso	S.N.B.A.	1974	colagens
Guilherme Parente	Gal. Quadrum	1974	
João Ayres	Lourenço Marques	1974	Pintura
Gravura Portuguesa de hoje	Gal. Gordillo	1974	Gravura
Pires Vieira (1950)	S.N.B.A. Gal. Arte moderna	1974	"Nada" texturas
Maria Fernanda	Gal. São Mamede	1974	Guaches
Jorge Vasconcelos	Gal. Buchholz	1974	escultura
A. Siqueira Freire	Salão Fantasia, Porto	1975	Aquarela, Guache, Carvão
Colectiva; Jorge Costa Martins, Juliao Sarmento, Jose Manuel Costa Alves	S.N.B.A.	1975	fotografia
Arte gráfica brasileira de hoje	F.C.G.	1975	
Janos Abkarovtis	Gal. Buchholz	1975	desenho
Emília Matos e Silva	S.N.B.A.	1975	oleos e gravuras

Parte I - O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

expo. De 100 obras do m.c.s.	palácio Foz	1975	
Colectiva; Virgílio Domingues, Hogan, Júlio Pereira, T. Magalhaes, G. Parente, S. Pombo	S.N.B.A.	1976	5+1
Colectiva	S.N.B.A. Salão de Abril	1976	
Helena Almeida	S.N.B.A.	1976	desenhos habitados"
Helena Almeida	S.N.B.A.	1976	desenhos habitados"
Colectiva	S.N.B.A.	1976	Salão de Abril 1976 e a arte moderna portuguesa no estrangeiro
Maria Gabriel	S.N.B.A.	1977	pinturas, guache, litografias e outras coisas
artistas portuguesas	S.N.B.A.	1977	
14 artistas americanas	S.N.B.A.	1977	
Machado da Luz	S.N.B.A.	1978	Pintura e Desenho
João Brehm	S.N.B.A.	1978	Pintura
Hogan, Júlio Pereira, Virgílio Domingues, Teresa Magalhães, Guilherme parente, Sérgio pombo		1978	5+1
Vasco da Conceição	2ª Bienal de Artes Plásticas do Avante	1979	
Exposição Inventário II	Galeria de Belém	1979	Gravura
António Carmo (1949)	Gal. Grade	1979	Pintura, desenho e gravura
Thomaz de Mello	Gal. Arte Casino Estoril	1980	
Antonio Carmo, Monteiro Gil, Silva Palmeira	Gal. Gratil, Lisboa	1980	Pintura, desenho e gravura
Maria Gabriel	Gal. São Francisco	1981	desenhos
Ló Garizo do Carmo	Gal. Diário de Noticias	1981	Pintura
João Ayres	F.C.G.	1981	Pintura
Costa Pinheiro	F.C.G.	1981	Pintura, desenho e gravura
Louis Dourdill	Gal. Diário de Noticias	1982	Pintura
José Mouga	S.N.B.A.	1982	Desenho
Rocha de Sousa	S.N.B.A.	1982	Pintura e desenho
Aquarelas e desenhos da africa do sul	F.C.G.	1982	
Rui Aguiar (1944)	Galeria JN	1982	Colagens
Os anos 40 na arte portuguesa	F.C.G.	1982	
Bernardo Marques	F.C.G.	1982	desenhos e ilustração anos 20 e 30
Frederico George	Gal. Diário de Noticias	1983	Pintura
João Hogan	Gal. Ana Isabel	1983	Pintura
Rui Aguiar (1944)	S.N.B.A.	1983	Colagens
1ª exposição de desenho da cooperativa Árvore, Porto	S.N.B.A.	1983	
Jorge Mealha	Gal. Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais	1983	ceramica
Antóni Cruz (1908)	Gal. Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais	1983	desenhos e aquarelas
Maria José Abrunhosa	Gal. Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais	1983	
Ló Garizo do Carmo	Gal. Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais	1983	Pintura
Rogério Ribeiro	Gal. Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais	1983	
Dário Alves	Gal. Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais	1983	
Nikias Skapinakis	La Galerie de Belle Chasse	1984	Pintura
Martins Pereira	Gal. Diário de Noticias	1984	Desenho
Álvaro Perdigão	Gal. Diário de Noticias	1984	Pintura
Fátima Vaz	Gal. Ana Isabel	1984	Desenho
Isabel Seruca	Bar João Sebastião	1984	Desenho
Martins Pereira	Gal. Diário de Noticias	1984	desenho

Parte I - O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

Álvaro Perdigão	Gal. Diário de Notícias	1984	Pintura
Oskar Pinto Lobo	Gal. Diário de Notícias	1984	Pintura
Carlos Calvet	gal. Arcano XXI	1984	Pinturas, estudos e um pouco de geometria
René Bértholo	Gal. Ana Isabel	1984	Pintura
Arshile Gorky	F.C.G.	1984	
Helena Almeida	Gal. Cooperativa Diferença	1984	estudos, desenhos, colagens fotos
Rogério Ribeiro	Camara Municipal de Almada	1984	ilustração. revolução 1383
"Aspectos do desenho contemporaneo em Portugal"	S.N.B.A.	1984	
Desenho argentino contemporaneo	Gal. Almada Negreiros	1984	
Colectiva	Gal. São Francisco	1984	O Nú
Manuel Graça Dias	Gal. Cómicos	1984	Desenhos de arquitectura
Carlos Carreiro	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Manuel Baptista	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Eduardo Nery	Gal. Diagonal, Cascais	1984	pintura e fotografia
Gil Teixeira Lopes	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Marques Cruz	Gal. Diagonal, Cascais	1984	desenhos e aguarelas
Manuel Oliveira	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Antóni Modesto	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Gonçalo Duarte (1935)	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Colectiva	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Colectiva: almoço na relva	Gal. Diagonal, Cascais	1984	
Nadir Afonso	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Rui Paes	Gal. Diagonal, Cascais	1984	
Sérgio Pombo	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Colectiva: A mesa	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Mário Bismarck	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Desenho e pintura
Isabel Rodrigues	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
A. Alves Martins	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura
Isabel Laginha	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Pintura e objectos
Luis Serpa	Gal. Diagonal, Cascais	1984	Desenho e pintura
Joao Bento de Almeida	Gal. EG, Porto	1985	
Maria Gabriel	Gal. Diagonal.	1985	Pintura e desenho
António Carmo	Ga. São Mamede, Lisboa	1985	Guache
Luis Gonçalves	Gal. Diário de Notícias	1985	Pintura
Colectiva; Fatima Neves, Helena Subtil, Eduardo Neves	Convento de Jesus, Setúbal	1985	
Luis Gonçalves	Gal. Diário de Notícias	1985	Pintura
Álvaro Perdigão	Museu de Setubal	1985	Retrospectiva
João Bento de Almeida	Gal. EG	1985	
Luiz Cunha, Troufa Real, Graça Dias, Tomas Taveira	Gal. Cómicos	1985	Desenhos de arquitectura
Tomás Taveira	Gal. Cómicos	1985	Arquitectura
Alberto Carneiro, Artur Rosa, Zulmiro de Carvalho, Cristina Ataíde, Rui Sanches	Gal. Diferença	1985	Projectos de escultores
Helena Almeida	Gal. Diferença	1985	Desenhos, colagens e fotografia
Rogério de Freitas	Gal. Astolfi, Cascais	1985	Pintura
Luiz Cunha	Gal. Cómicos	1985	Desenhos de arquitectura
A cor e o desenho do Brasil	F.C.G.	1985	
Jorge Colombo	Gal. Novo Século	1985	Desenho
António Mendes	Gal. Diagonal, , Cascais	1985	Pintura
Maria Gabriel	Gal. Diagonal, Cascais	1985	Pintura e desenho
António Olaio	Gal. Diagonal, Cascais	1985	Pintura e desenho
Canedo, Maia e M. Ribeiro	Gal. Diagonal, Cascais	1985	
Júlio Resende	Esc. Secundaria Augusto Gomes, Matosinhos	1986	
Ernesto de Sousa	Gal. Diferença e Gal.	1986	

Parte I - O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

	Quadrum		
Carlos Gordillo	C.M. Almada	1986	Desenho
Álvaro Perdigão	Gal. Municipal de Artes Visuais, Setúbal	1986	Pintura
Alice Jorge, Cipriano Dourado, José Júlio, Rogério Ribeiro	galeria da cooperativa dos gravadores portugueses	1986	Gravura
Ernesto de Sousa	Gal. Coop. Diferença	1986	
Artistas premiados na I e II exposições de artes plásticas	F.C.G. na snba	1986	
III exposição de artes plásticas	F.C.G. na snba	1986	
Nikias Skapinakis	Gal. Divulgação	1987	Pintura
Costa Martins	Gal. Tempo	1987	Pintura
António Sena	Loja de Desenho, Lisboa	1987	Desenho
Colectiva: Hogan, Rogério do Amaral, Álvaro Perdigão	Gal. São Francisco	1987	Pintura
Alvaro Perdigão, António Carmo, Hilário, Rogério do Amaral	Galeria Tempo	1987	Pintura
Amâncio Guedes A invenção dos templos e outras artes	Gal. Cómicos	1987	
Tom	Gal. São Francisco	1987	Pintura
Clara Menéres	Loja de Desenho, Lisboa	1988	Desenhos em argila
Nuno San-Payo	Gal. Triângulo	1988	Serigrafia
Rogério de Freitas	Gal. Interni, Lisboa	1988	Pintura
Gil Teixeira Lopes	Gal. São Francisco	1988	
Costa Martins	Gal. Arte Casino Estoril	1988	Pintura
Gravura mexicana contemporânea	F.C.G.	1988	Gravura
Rogério de Freitas	Gal. Interni, Lisboa	1988	Pinturas 87
António Sena	Loja de Desenho, Lisboa	1989	
Bárbara Cabral		1989	Fotografia
Bartolomeu Cid dos Santos	F.C.G., C.A.M.	1989	Gravura
Carlos Calvet	Gal. Soctip	1989	Pintura
Rogério de Freitas	Gal. Augusto Gomes, Matosinhos	1989	Pintura
Colectiva intergravura	Gal. São Francisco	1989	Gravura
Costa Martins	Gal. Tempo	1989	Pintura
Tom	Gal. Arte Casino Estoril	1989	
Sebastião Rodrigues	Gal. Lambertini	1989	"Ofícios"
Valente Alves (1953)	10.ºs encontros de fotografia de Coimbra	1989	Pintura
1ª Exposição do premio SOCTIP "jovem Pintura"	SOCTIP	1989	
Cruzeiro Seixas	SOCTIP	1989	Exposição antológica
Menez	Gal. Ratton	1990	
Carlos Calvet	Gal. Ygrega	1990	Pintura
Colectiva homenagem a dourdill	Casino Estoril	1990	
Figueiredo Sobral	Ditec, espaço arte	1990	Pintura
Mário Cesariny	Gal. Almadarte	1991	Pintura
Alberto Carneiro	Gal. Valentim de Carvalho	1991	Escultura e desenho
Graça Martins	Livraria Barata	1991	Desenho
Pedro de Sousa (1950)	Galeria de Colares	1991	Xilogravura
António Araújo, Bual, F. Relógio	Gal. Almadarte	1992	Pintura
Manuel Ribeiro de Pavia	Gal. Vila Franca de Xira	1993	
Costa Martins	Gal. João Hogan	1993	Pintura
Artur Bual	Gal. Almadarte	1993	Pintura
Rogério do Amaral	Gal. Almadarte	1993	Pintura
Rogério de Freitas e Costa Martins	Gal. Arte Casino Estoril	1994	
Colectiva. alunos finalistas FBAUL	Gal. Municipal Gymnasio	1994	Desenho
António Alfredo	S.P.A.	1994	Pintura
Maria Gabriel	Espaço Capela, Cascais	1994	Pintura
Manuel Filipe	Gal. Municipal de Vila	1994	Desenho

Parte I - O Lugar do Desenho na Obra de Victor Palla

	Franca de Xira		
Guilherme Parente	Gal. Almadarte	1994	Pintura
Cruzeiro Seixas	Gal. Almadarte	1996	Pintura e Desenho
João Antas	Moirá, Centro de arte internacional	1996	Desenho
António Pimentel (1935)	Gal. Almadarte	1996	Pintura
Nuno San-Payo	Gal. Hexalfa	1997	Pintura
Maria José Oliveira	Museu Nacional de Arte Antiga	1999	Cerâmicas

Anexo II – Cronologia das exposições colectivas e individuais de Victor Palla

Colectivas

1942

- VI Missão Estética de Férias, exposto na Academia de Belas-Artes, Lisboa.

1944

- XVIII exposição de Arte Moderna, Estúdio do S.P.N., Lisboa.

1944

- Fevereiro - 2.^a Exposição de os “Independentes”, Porto.

1944

- Dezembro – 3.^a Exposição de os “Independentes”, Porto e Lisboa.

1945

- IX Exposição de Arte Moderna, Estúdio do S.N.I., Lisboa.

1949

- Exposição de os “Independentes”, Braga.

1946-1956

- Exposições Gerais de Artes Plásticas, SNBA, Lisboa.

1965

- Exposição de Março - Artes gráficas, SNBA, Lisboa.

1973

- Exposição 73, SNBA, Lisboa.

1974

- Painel para o MFA, Belém.
- Exposição “Figuração-Hoje” SNBA, Lisboa.
- Salão Algarve
- Junho - “Maias para o 25 de Abril”, Galeria de São Mamede, Lisboa.
- Julho - Exposição “Perspectiva 74”, SNBA, Lisboa.

1975

- Exposição Colectiva I
- Homenagem a Dias Coelho e exposições itinerantes do Comité Dias Coelho, SNBA, Lisboa.
- Abril/Maio - “Abstracção Hoje”, SNBA, Lisboa.
- Julho - Colagem e Montagem”, SNBA, Lisboa.

- “Colagens Hoje”, SNBA, Lisboa.
- Artistas contemporâneos e as tentações de Santo Antão, Homenagem a Bosch, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
- “Figuração Hoje” SNBA, Lisboa.
- Agosto/Setembro – “Encontro livre de Arte”, espaço de Belém, m.c.s.

1976

- Dezembro – “Salão Convívio”, SNBA, Lisboa.

1977

- Julho – “Papel como suporte na expressão plástica”, SNBA, Lisboa.
- Dezembro - “Mitologias Locais”, SNBA, Lisboa.
- Mercado do livro e do disco, FIL, Lisboa.
- “Artistas Portugueses”, SNBA e FCG-Paris
- 1.ª Bienal da Festa do Avante.

1978

- “Outras formas outras comunicações”, SNBA, Lisboa.
- «Quinzena da Cultura e da Paz», Exposição-venda de obras de artistas plásticos. Iniciativa que decorre para comemoração do 35.º aniversário da ONU e da semana do desarmamento.
- Julho a Setembro «Exposição de arte moderna», SNBA, Lisboa.

1980

- Fevereiro a Março - “Desenho e gravura”, SNBA, Lisboa.
- “Quinzena da cultura e da paz, organizada pelo Conselho Português para a Paz e Cooperação, SNBA, Lisboa.
- “Arte Portuguesa Hoje” SNBA, Lisboa.

1981

- “Sintra Vista pelos artistas”
- Outubro - “Centenário de Picasso”, SNBA, Lisboa.
- De 16 a 31 de Outubro. II Quinzena da cultura e da paz” exposição e venda de obras de arte, SNBA, Lisboa.

1982

- “Lisboa e Tejo e tudo (1956/59). Exposição de fotografias, Galeria Ether/vale tudo menos tirar olhos, Lisboa .
- Exposição integrada nos 3.ºs Encontros de Fotografia de Coimbra.
- “Lagos 82”, 1.ª mostra e artes plásticas.
- “Semana de divulgação cultural do povo de Moçambique”, F. C. Gulbenkian.
- 1.ª Exposição Nacional de Arte Moderna Arus. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

1983

- De 18 a 29 de Janeiro - «Jornada de divulgação da arte em Portugal», Casa do Alentejo, Lisboa.
- 4.ª Bienal de Artes Plásticas, Festa do Avante.

1984

- “Abril”, 1984, SNBA, Lisboa e Cascais
- Objectiva 84 – Exposição Internacional de Arte fotográfica, Festa do Avante.
- Exposição dedicada às comemorações do 10.º ano do 25 de Abril.
- “Lagos 84”, 2.ª mostra e artes plásticas, Lagos
- De 3 a 14 de Julho - Exposição de Gravura, na Galeria de S. Francisco, Lisboa.
- De 30 de Agosto até 11 de Setembro - Colectiva de solidariedade a favor dos artistas plásticos moçambicanos, Galeria de Arte do casino Estoril.
- 4.ª Bienal de Vila Nova de Cerveira.
- Julho/Agosto - Exposição “Largos Horizontes”, SNBA, Lisboa.
- I Exposição Nacional de Pequeno Formato, Julho, Cooperativa Árvore, Porto.
- Colectiva de Pintura e Desenho, Galeria Lugar das Olaias, Lisboa.
- De 6 a 29 de Dezembro - Exposição de pintura: Helena Sá, Luís Filipe Abreu, Rogério de Freitas e Victor Palla, Galeria Ditec, Lisboa.

1985

- V Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante.
- Agosto - “Colagem Tapeçaria, Gravura e Objectos”, SNBA, Lisboa.
- “O Papel como suporte”, SNBA, Lisboa.
- De 14 de Dez. a 13 de Jan - “Homenagem dos artistas portugueses a Almada Negreiros”, Galeria Almada Negreiros, Lisboa.

1986

- Janeiro - A Gaveta do Artista II, SNBA, Lisboa.
- Fevereiro/Março - “A nossa Lisboa, do azulejo ao óleo representada por vários artistas”, galeria Ditec, Lisboa.
- Março - Exposição de venda de obras de arte consagrada ao Ano Internacional da Paz, , SNBA, Lisboa.
- 27 de Julho a 7 Setembro - V Bienal de Cerveira.
- Exposição “Artes gráficas 50 anos”, Soctip, Lisboa.
- Objectiva 86, Festa do Avante.
- Agosto - “Novas tendências do desenho”, SNBA, Lisboa
- De 3 a 19 de Outubro - Exposição Architectos/ Artistas, Galeria de Arte do Casino Estoril.
- Iniciativa do conselho português para a Paz e Cooperação.
- De 12 a 30 de Novembro - «Architectos-pintores». Pinturas de Nuno San-Payo, Costa Martins e Victor Palla, Galeria Livraria Barata, Lisboa.

1987

- De 26 de Setembro a 15 de Novembro - Colectiva de Artes plásticas, Festival do Mar, Sesimbra.
- “Manobras do século”, Galeria EMI/Valentim de Carvalho, Lisboa.

1988

- 5.ª Bienal de Artes Plásticas, Festa do Avante.
- Salão Convívio, Maio SNBA, Lisboa.
- “50.º Aniversário de vida literária de Fernando Namora”, exposição de artes plásticas.
- 5 de Dezembro - Apoiente da iniciativa “Encontro internacional Amnistia” – “Otelo e companheiros.
- IX Encontros Internacionais de Fotografia de Coimbra. Expositor e gráfico de cartaz e catálogo.

1989

- 6.ª Bienal de Artes Plásticas, Festa do Avante.
- “Rever Lisboa”, Centro cultural das descobertas, C.M.L., Lisboa.
- De 1 a 14 de Fevereiro - «Pintura, escultura e desenho», espaço Ariarte, Lisboa.
- Junho/Agosto - 1.ª Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira.

1991

- Salão Convívio, SNBA, Lisboa.

1992

- “Europália 91 Portugal”, Museu de Fotografia, Antuérpia.
- 1.º encontro, galeria 2062, Amoreiras Shopping Center de Lisboa.

1993

- Janeiro – “Arte Portuguesa nos Anos 50”, SNBA, Lisboa.
- De 7 de Maio a 6 de Junho - Colectiva de pintura do grupo dos «Independentes» do Porto, Lóios Galeria, Porto.
- De 2 a 28 de Novembro - 2.º encontro, galeria 2062, Amoreiras Shopping Center de Lisboa.

1994

- Exposição integrada nos 1.º Encontros de Fotografia de Almada, organizados pela Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, patrocinados pela Câmara Municipal de Almada, Casa da Cerca.
- Arquitectos fotógrafos, Inauguração dos banhos de São Paulo, Lisboa.
- Exposição integrada nos 1.ºs Encontros de Fotografia de Almada, organizados pela Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, patrocinados pela Câmara Municipal de Almada, Casa da Cerca.

Póstumamente

2005

- “Um Tempo e Um Lugar - Dos anos quarenta aos anos sessenta, dez exposições gerais de artes plásticas”, com catálogo homónimo. . Ed. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, e Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira
- Março a Maio. “Fotógrafos portugueses do pós-guerra, obras da colecção da fundação PLMJ”. Pavilhão Preto, Museu da Cidade.

2007

- “Batalha pelo Conteúdo”, exposição documental movimento do neo-realismo português. Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira.
- “Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo”, Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira.

2008.

- “Ilustração & Literatura Neo-Realista”, Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira.

2009

- Batalha de Sombras – Colecção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 da coleção do MNAC-MC, Museu do Neo-realismo, Vila Franca de Xira.

2010

- “Lisboa Tem Histórias”, pavilhão preto do Museu da Cidade, Lisboa.

Individuais

1968

- De 28 de Maio a 11 de Junho - “pinturas de 1967”, SNBA, Lisboa.

1974

- Galeria Prisma, Lisboa.

1977

- Galeria de Arte Moderna, SNBA, Lisboa.

1979

- Galeria de Arte Moderna, SNBA

1983

- De 14 de Outubro a 3 de Novembro - Pintura, Galeria Diagonal, Hotel Cidadela, Cascais.

1984

- De 26 de Setembro a 15 de Outubro - Exposição de montagens: banda-desenhada foto-novelas e teatro, Sala Maestro Frederico de Freitas na S.P.A, Lisboa.
- De 3 a 17 de Dezembro - Pintura e Desenho (1961-1967), Galeria Diário de Notícias, Lisboa.

1986

- De 28 de Novembro a 19 Dezembro 19 desenhos a crayon de óleo, S.P.A., Lisboa.

1992

- Setembro – Fotografia, Centro de Arte Moderna, F. C. Gulbenkian, Lisboa.
- XII Encontros de fotografia de Coimbra.

1998

- Julho a Setembro - Galerie Chateau d'Eau, Toulouse.

2000

- Janeiro - “A Casa”, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris.

Póstumamente

2009

- Maio - “Tipografia Expressiva de Victor Palla”, Escola Restart, Lisboa.

Índice onomástico

Aalto, Alvar	78, 110, 112, 117
Abecassis, Snu	145
Abelaira, Augusto	147, 163
Abelaira, Susana	328
Abranches, Augusto dos Santos	233, 250
Abreu, Mário de	89
Affonso, Sarah	342
Afonso, José	58, 104, 173
Afonso, Nadir	45, 47, 48, 60, 91, 159, 161, 162, 210, 212, 249
Aguiar, António Augusto de	32
Aires, Frederico	55, 94
Alain, Emile-Auguste Chartier	190
Alcino, Aníbal	45, 48
Alegre, Manuel	122
Alexander, Christopher	312
Alexandre, Hamilton	343
Alfredo, António	102, 103, 106, 155, 163, 172
Allingham, Margery	129
Almeida, António José de	162
Almeida, António Ramos de	233, 255
Almeida, Bernardo Pinto de	204
Almeida, Betâmio de	259
Almeida, Carlos Carvalho e	46
Almeida, David de	162
Almeida, Helena	163, 164
Almeida, João Bento d'	102, 106, 158, 210, 211, 214, 305
Almeida, João de	57
Almeida, Joaquim Bento d'	15, 18, 19, 34, 37, 41, 45, 46, 52, 53, 60, 71, 73, 74, 76, 80, 82, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 116, 143, 158, 159, 161, 172, 210, 212, 276, 305, 306, 308, 310, 362
Almeida, José Bento d'	210
Almeida, Leopoldo de	33, 34, 35, 36, 72, 73
Almeida, Patrícia Bento d'	19, 26, 35, 37, 40, 53, 96, 313
Almeida, Pedro Vieira de	163
Almendra, Teresa	60
Alvarenga, Fernando	126, 234, 235, 249
Alves, António	200
Alves, Armando	45, 163
Alves, José da Felicidade	148
Alves, Justino	162, 164
Amado, Jorge	132, 185, 233
Amaral, Francisco Keil do	51, 74, 79, 81, 88, 90, 98, 100, 196, 198
Amaro, Boavida	343
Amorim, Delfim	81
Amorim, Guedes de	255
Anahory, Eduardo	212
Anderson, Sherwood	121, 249

Andrade, Artur	50, 53, 54, 71, 81, 88
Andrade, Pedro de	54
Andrade, Rodrigo Mello de	87
Andresen, João	43, 80
Andresen, Sophia de Mello Breyner	163, 173
Andrilliat, Francisco	56
Ângelo, Miguel	107, 110
António, Lino	98
Apollinaire, Guillaume	264
Aragão, Rita Palla	184
Aragon, Louis	296
Araújo, António	342
Araújo, José Almeida	212
Araújo, Manuel Augusto	163
Araújo, Roberto	233
Archer, Maria	274
Areal, António Santiago	341
Areal, Santiago	140, 205
Ares	250
Athouguia, Ruy Jervis	115, 212
Atouguia, Rui Jervis d'	210
Aurélio, António Alberto	212
Aurélio, José	163
Azeredo, M.	249
Azevedo, Armando	342
Azevedo, Fernando de	37, 140, 159, 164, 293
Azevedo, Manuela	351
Bacon, Francis	328, 329
Balette, Maria Ivone	146, 166, 225, 328, 343
Baptista, Manuel	164, 205, 343
Baptista-Bastos, Armando	94, 147, 150
Barata, João Pimentel	135
Barata-Moura, Maria Helena	29, 31
Barbosa, Cassiano	72, 81, 89, 115
Barbosa, Miguel	148
Barr, Robert	133
Barradas, Jorge	194, 196, 199, 205
Barreira, Manuel	73, 82, 88, 89
Barreira, Maria	19, 102, 104, 155, 166, 330
Barroco, Carlos	163, 343
Barros, Fernando	93
Barros, Laura Martins de	93
Barroso, Carlos F.	124
Bass, Saul	264, 282
Bastos, António de Sousa	56
Baudelaire, Charles	189
Bayer, Herbert	187
Beardsley, Aubrey	195
Belém, Victor	163

Benjamim, Walter	286
Benton, Thomas Hart	248, 249
Berdahl, Roger	347
Berger, Guy	211
Bértholo, René.....	157, 164, 342
Bessone, Numídico.....	41
Bill, Max.....	90, 107, 264, 327
Bloch, Robert	273
Boavida, Fausto	205
Boden, Pamela.....	37
Boisot, Marcel	230
Bonito, Mário	83
Borrego, José.....	43, 44, 46, 48, 49, 50, 74, 90, 123, 145, 170
Botas, Mário	343
Botelho, Abel	58
Botelho, Carlos.....	95, 98, 100
Botelho, Manuel	210
Botelho, Rafael.....	88
Bracque, Georges	189, 195, 244, 349, 354
Bradbury, Ray	185
Braga, Américo	54
Braga, Mário.....	124, 255
Branco, Cassiano	88
Branco, Francisco.....	135, 136, 137
Branco, Vasco	139
Brandão, José	163
Brandão, Salete.....	163
Bresson, Henri Cartier.....	188, 289
Brito, José de	55
Brito, Manuel de.....	159
Brito, Margarida Acciaiuoli de.....	75, 296
Brodovitch, Alexey	188, 264
Brugnara, Maria Giovanna Giuseppina Emília	41
Bruno, Sampaio	58
Buñuel, Luís	350
Burle-Marx, Roberto	90
Cabral, Francisco Caldeira	194
Cabral, Manuel Villaverde	180
Cabrita, Maria de Lurdes.....	145
Cabrita, Maria Emília	144, 146
Caetano, Alberto José.....	210
Caetano, Marcello	157
Calder, Alexander.....	91, 188
Caldwell, Erskine	122, 249, 250
Calhau, Fernando	163
Calheiros, Paula.....	210
Calvet, Carlos	164, 210, 212, 213
Camanho, Luís	145, 170
Campinas, Vicente	173

Campos, Álvaro de	337
Candeias, Ana Filipa	342
Candeias, Gracinda	162
Cândido, José	161, 163
Canhão, Manuel	265
Caniff, Milton	346
Canto, Ernesto do	194
Caplan, David	156
Caraça, Bento de Jesus	121, 145
Cardoso, Amadeo de Souza	195, 196, 205
Cargaleiro, Manuel	100, 205
Carlu, Jean	142
Carmo, João Afonso Garizo do	46, 47, 71, 80, 212
Carmo, José Garizo do	161
Carmo, José Palla e	40, 58, 67, 90, 122, 131, 132, 135, 139, 145, 162
Carmo, José Sezinando do	56
Carmo, Ló Garizo do	162
Carmo, Manuel do	136, 137, 138
Carmo, Maria do Patrocínio da Silva e	56
Carmo, Maria João Palla e	60, 285
Carmo, Maria José Palla e	60, 328
Carmo, Maria Manuel Palla e	60
Carmo, Victor Manuel do	56, 184
Carmo, Virgínia Ramos Palla e	56, 58
Carneiro, Alberto	163
Carneiro, António	128, 200
Carreiro, António Afonso Palla	131
Carreiro, Eduardo Guerra	159
Carrolo, Luís	163
Carvalhais, Stuart	194, 196, 199, 209, 261
Carvalho, Lima	163, 164
Carvalho, Maria Judite de	94
Carvalho, Nuno Lima de	209, 210
Casimiro, António	283
Casimiro, Manuel	343
Casquilho, Guilherme	179, 342
Castilho, Júlio de	56
Castro, Celestino de	81, 84, 153
Castro, Eugénio de	128
Castro, Francisco Lyon de	141, 145
Castro, José Ferreira de	146, 180, 196, 245
Castro, Lourdes	157, 342
Castro, Teresa	210
Cézanne, Paul	62, 189
Cezariny, Mário	48
Chagall, Marc	330
Chagas, Beatriz	95
Chagas, João	58
Chandler, Raymond	185

Charrua, António	164, 342
Chaves, Manuel	90
Chesterton, Gilbert Keith	129, 138
Chorão, Pedro	162, 343
Chostakovitch, Dimitri	49
Christie, Agatha	129, 132, 134, 140
Christo, António Homem	93
Christo, Carolina Homem	93, 96
Chúmez, Chumy	190
Cid, Bartolomeu	205
Cid, Pedro	80
Cochofel, João José	120, 122, 124, 125, 126, 255
Coelho, Eduardo Teixeira	199
Coelho, Fernando Pinto	210
Coelho, Guilherme	294
Coelho, José Dias	33, 102, 104, 153, 155, 157, 165, 166, 173, 204, 257, 330
Conceição, Vasco Pereira da	102, 104, 153, 166
Conduto, Fernando	163
Corbusier, Le	67, 77, 78, 86, 87, 89, 99, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 214, 311, 349
Corrêa, Natividade	343
Correggio, Antonio da	204
Correia, Martins	343
Correia, Romeu	255
Côrte-Real, Eduardo	17
Cortes, José Pedro	146
Cortez, Jayme	199
Costa Martins, Manuel	25, 212
Costa, Alberto da	135
Costa, Carlos Eurico da	341
Costa, Daciano da	163, 194, 212
Costa, Dário	115
Costa, F. Pereira da	79, 80, 115
Costa, João Faria da	88, 114, 194
Costa, José Fonseca e	158
Costa, Laura	200
Costa, Lucília Verdelho da	42
Costa, Lúcio	87
Costa, Luís Filipe	138
Costa, Manuel Gomes da	47, 91
Costa, Mário Nunes	126
Costa, Martins da	45
Costa, Noronha da	210
Costa, Orlando da	144, 146, 162
Coutinho, Júlia	104, 155
Crepax, Guido	347
Crespo, José	124
Criner, Leopoldo	210
Crumb, Robert	346

Cruz, António	162
Cruz, Aurélio	143
Cruz, Cristiano	194
Cummings, Edward Estlin.....	120
Cunha, Luís	210
Cunha, Luís Alexandre da	33, 36, 40
Cunha, Paulo	80
Cunhal, Álvaro	154, 236, 256
Cunhal, Avelino	153
Curl, Peter.....	187
Curry, John Stewart.....	249
Cutileiro, José.....	147
Cysat, Renward	346
Dacosta, António	37, 199
Dali, Salvador.....	350
Dannay, Frederic	130, 131, 356
Dantas, Júlio	93
Delacroix, Eugene	35, 238, 322
Delarue-Nouvellière, Pierre	188, 296
Delaunay, Sónia	161
Deleuze, Gilles	160, 327, 328
Delgado, Humberto	120, 157
Dias, Adalberto.....	210
Dias, Amadeu	73
Dias, António	136
Dias, Cícero	203
Dias, Correias	194
Dias, Luís Alves	148, 150
Dias, Manuel Graça.....	210
Dias, Raúl	54
Dickens, Charles.....	138
Dionísio, Mário	83, 99, 128, 163, 203, 233, 243, 245, 255, 257, 258
Dior, Christian.....	93
Disney, Walt.....	281
Domingues, António	37, 102, 106, 155, 164, 166, 257
Domingues, Virgílio.....	163
Doré, Gustave.....	238
Dorfles, Gillo.....	189
Dormer, Peter	301
Doucet, Jérôme	195
Dourado, Cipriano	153, 155, 163, 166, 204, 205, 257
Dourdil, Luís	159, 162
Doyle, Arthur Conan	129
Duarte, António	72, 199
Duarte, Gonçalo	157, 205
Dubuffet, Jean	342
Duchamp, Marcel	341
Dufrenne, Mikel	160
Dwiggins, William Addison.....	260

Eames, Ray	112
Eisenstein, Serguei	282
Elias, Mário	205
Ellsworth, Kelly	342
Eloy, Mário	197, 199, 202, 205
Enes, Pedro	343
Ernst, Max	294, 330
Erwitt, Elliott	157
Escada, José	100, 157, 164, 342
Estaline, Josep	148, 154
Eufémia, Catarina	173, 318
Eurico	343
Evans, David	163, 164
Everard, John	188
Falcato, João	124, 125
Falk, Mildred	130
Faria, Alfredo Saraiva	121
Faria, Leite de	54
Farinha, José	166, 330
Fassbinder, Rainer Werner	282
Faulkner, William	123
Feijó, Rui	120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 241, 242, 243
Fellini, Federico	282, 346
Fernandes, Agostinho	54, 55, 198
Fernandes, António José	41
Ferreira, Antero	80, 256
Ferreira, David Mourão	171
Ferreira, José Carlos Alves	73
Ferreira, José Gomes	94, 203, 255
Ferreira, Lisa Chaves	161, 162, 163
Ferreira, Paulo	199
Ferreira, Reinaldo	128
Ferreira, Vergílio	124, 125, 160, 163, 255, 256
Ferrer, Joaquim	255
Ferro, António	41, 153, 234
Feyo, Barata	196
Fidalgo, Maria João	137, 138
Figueira, Jorge	43
Figueiredo, Arnaldo	161, 162
Figueiredo, Filipe Nobre de	81
Filipe, Manuel	48, 162, 205, 240, 241, 245, 249, 252, 321, 343
Filipe, Rui	159, 162, 205
Fior, Robin	163
Folha, Vasco Amorim	210
Fonseca, Arthur	45
Fonseca, Artur da	200
Fonseca, Eduardo Valente da	94
Fonseca, M. S.	158
Fonseca, Manuel da	49, 94, 147, 255, 256

Fonseca, Vieira da	73
Fortes, Vítor	164, 343
Fragoso, João	72, 102, 104, 343
França, José-Augusto	31, 74, 126, 195, 198, 199, 201, 234, 293, 295, 317, 341
Franco, Carlos	196
Franco, Francisco	98, 199, 205
Frederico, Thébar Rodrigues	73, 89, 92
Freire, A. Siqueira	54
Freitas, António	145
Freitas, António de	171
Freitas, Eduardo de	94
Freitas, José Lima de	83, 102, 104, 116, 134, 139, 140, 144, 145, 146, 153, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 180, 204, 205, 209, 212, 213, 257, 317, 332, 351
Freitas, Rogério de	94, 103, 155, 158, 159, 160, 180, 225, 322
Freud, Lucien	328
Gabo, Naum	91
Gabriel, Maria	343
Gageiro, Eduardo	174
Gagnon, Renée	343
Gandra, Hernâni	81, 88, 100
Garcez, José	199
Garcia, António	212
Garizo de Carmo, Jorge	47
Garrett, Almeida	128
Gaudnek, Walter	342
Gauguin, Paul	238
George, Frederico	97, 100, 109, 194, 212
Gersheim, Helmut	188
Giacometti, Michel	163
Giedion, Sigfried	189
Gil, Júlio	210
Gil, Monteiro	162
Godefroy, A.	56
Godwin, Frank	346
Gogh, Vincent Van	70, 248
Gogol, Nicolau	143
Goldoni, Carlo	346
Goldschmidt, Gabriela	286
Gombrich, Ernst	284
Gomes, Alice	94
Gomes, Augusto	159, 162, 163, 257
Gomes, Raúl	126
Gomes, Ruy Luís	155
Gomes, Sérgio B.	295
Gomes, Simão Dórdio	27, 28, 32, 45, 46, 72, 196, 199, 202
Gomes, Soeiro Pereira	141, 234, 255, 256
Gonçalves, Carlos	343
Gonçalves, Clara Germana	117
Gonçalves, Eurico	163, 164, 329, 351

Gonçalves, Francisco Blasco.....	25, 74
Gonçalves, Jaime.....	72
Gonçalves, Orlando.....	255
Gonçalves, Rui Mário	163, 174, 293, 329, 337, 351
Goodman, Nelson.....	229
Goodwin, Philip L.....	87
Grácio, Gracinda	343
Grade, Fernando.....	343
Granja, Vasco.....	147
Grénier, Firmin.....	346
Gris, Juan.....	248
Gropius, Walter.....	85, 86, 109, 110, 215, 218, 346
Grosz, George.....	203
Gruber, Frank.....	132
Guedes, Fernando.....	54
Guedes, Luís Nobre.....	26
Guedes, Pancho.....	193, 210, 212, 306, 313
Guerra, Alice da Costa.....	206
Guilherme, Paulo.....	212
Guimarães, Manuel de.....	94, 157
Gusdorf, Georges.....	229
Gusmão, Adriano de.....	32, 33, 89, 235
Hamilton, Richard.....	341
Hammett, Dashiell.....	129
Harak, Rudolph de.....	188
Hatherly, Ana.....	342
Hausmann, Raoul.....	349
Haycraft, Howard.....	133
Hegel, Georg Friedrich.....	160
Hemingway, Ernest.....	247
Henriques, D. Afonso.....	57
Henriques, Lagoa.....	162
Henriques, Paulo.....	98
Henry, O.....	268
Herculano, Alexandre.....	128
Hergé.....	199
Hitchcock, Alfred.....	282
Hitler, Adolf.....	85, 134
Hoch, Hannah.....	349
Hockney, David.....	343, 344
Hoffmann, Joseph.....	28
Hogan, João.....	153, 159, 163, 166, 179
Hogarth, Burne.....	346
Holmes, Sherlock.....	134
Horta, A. Melo.....	135
Hugo, Victor.....	146
Huston, John.....	282
Hutter, Herbert.....	322
Ingres, Jean Auguste Dominique.....	27, 35

Jardim, Luís	204, 205
Jardot, Maurice	214
Jarry, Alfred	346
Johns, Jasper	342
Johnston, Edward	266
Jonhson, Philip	110
Jorge, Alice	100, 155, 159, 162, 164, 204, 205, 299, 330
Jorge, Filipe	210
Júlio	327, 342
Jung, Carl	326
Junqueiro, Guerra	58
Kahlo, Frida	70
Kant, Immanuel	189
Kedros, André	143
Keil, Alfredo	55
Keil, Maria	83, 95, 100, 155, 159, 162, 199, 257
Keller, Ernst	264
Khan, Louis	112
Klee, Paul	40
Knopp, Norberto	342
Kooning, William de	189
Korrodi, Ernesto	41, 42
Kradolfer, Fred	98, 102, 104, 199, 261
Krauss, Rosalind	339
Kreye, Jorge	343
Krutchev, Nikita	154, 155, 397
Lacerda, Aarão de	45
Laginha, Manuel	90, 91, 194
Laginhas, Isabel	162
Lamas, José	210, 214
Lamas, Maria	93, 146, 155, 156, 163
Lane, Allen	140
Lanhas, Fernando	45, 48, 49, 60, 200, 202, 210, 212, 249
Lapa, Álvaro	343
Lapa, Manuel	95
Lapa, Martim	17
Lapa, Querubim	100, 155, 159, 162, 164, 205, 330
Lapas, Helena	163
Larisch, Rudolph von	266
Laughlin, James	188
Lawrence, David Herbert	138
Lawson, Bryan	217, 314
Leal, Paulo Guilherme d'Eça	213
Leandro, Ana	210
Leão, Ana	343
Lee, Manfred B.	130, 131
Leigh, Janet	282
Leiria, Mário Henrique	140, 341
Leme, João da Câmara	147

Lemos, Eugénio.....	173
Lemos, Felisberto	122, 124
Lemos, Fernando	91, 105, 212, 213, 293, 294, 295, 296, 297, 301
Lemos, João Pereira Martins de	34
Lemos, José de	199
Lemos, Regina de	42
Lemos, Virgílio César Antunes de	34
Lenine, Vladimir	148
Levi, Rino	87
Levine, Jack	248
Lhote, André	94, 186
Lieberman, Frank	188
Lima, Alfredo Viana de	88, 91, 115
Lima, Atílio Correa	87
Lima, Raúl Rodrigues	73
Lima, Zacarias Palla de	58
Lino, António	45, 72
Lino, Raul	346
Lionni, Leo	188
Lisboa, Irene	94, 257
Lissitzky, Lazar Markovich	264
Listopad, Jorge	324, 351
Lobo, Huertas	250
Lobo, Thereza	194
Lohse, Richard Paul	264
Lopes Alves	342
Lopes, Fernando	158, 170
Lopes, Gérard Castello	69
Lopes, Gil Teixeira	162
Lopes, Hilário Teixeira	102, 104, 161, 162
Lopes, Joaquim	48, 50
Lopes, Óscar	250
Lorrain, Claude	238
Losa, Arménio	72, 81, 115
Loureiro, Fernando Pinto	124
Loureiro, José Carlos	72, 97, 99
Lourenço, Deniz R.	138
Lourenço, Eduardo	126, 254
Luiz, Sérgio	199
Lurçat, Jean	161, 244
Lusitano, Vieira	200
Lustig, Alvin	188, 264
Macedo, António	158
Macedo, Dimas Conceição	70
Macedo, Diogo de	55, 199
Macedo, Hélder	163
Macedo, Israel	45
Machado, António	80
Madeira, Luís	163

Maeterlinck, Maurice	346
Magalhães, Alfredo Ângelo de	78, 81, 89
Magalhães, Figueiredo	147
Magalhães, Joaquim Figueiredo de	137
Magalhães, Manuel	210
Magalhães, Manuel Calvet de	31
Magalhães, Teresa	163, 164, 343
Maia, Altino	45
Maia, Ernesto Canto da	100
Malenkov, Georgi	154
Malhoa, José	55
Malraux, André	242, 249
Manaças, Victor	163
Mansart, François	85
Manta, Abel	153, 205
Manta, João Abel.....	36, 81, 83, 100, 102, 104, 111, 147, 153, 154, 159, 162, 163, 164, 193, 204, 205, 212, 313, 314, 343
Manuel, Guy	199
Manuel, Henrique	164
Marey, Étienne-Jules	288
Marques, Benjamim	204, 205
Marques, Bernardo	95, 98, 128, 196, 199, 261
Marques, Carlos Vaz	134
Marques, Lúcia	145
Marques, Ofélia	199
Martinho, Joaquim	343
Martins, Abel Carlos Reinas dos Santos	60
Martins, Alice Costa	328
Martins, Armando Alves	45
Martins, Artur Pires	100
Martins, Fernando	51
Martins, João Palla	15, 16, 17, 181, 182, 260
Martins, Jorge	164, 205
Martins, Jorge Costa	102, 328
Martins, Júlio	88
Martins, Manuel Costa	35, 41, 78, 102, 145, 158, 159, 160, 167, 169, 171, 174, 180, 209, 210, 322, 328, 339
Martins, Rogério Buridant	73, 90
Mártires, Helena	343
Marx, Karl	145, 148
Masaccio	246
Mateus, Tomás	162, 164
Matisse, Henri	35, 36, 241, 329, 348
Matos, Eduardo	91
Matsinhe, Inácio	161
Maugham, William Somerset	122
Mauldin, Bill	185
Mazzetti, Clotilde	102, 103, 155
Mc Laren, Norman	282

McCay, Winsor	346
McCoy, Horace	143, 271
Meco, José	97
Medeiros, Margarida de	146, 221
Medeiros, Nuno	121, 151, 255
Mello-Breyner, Gonçalo de	198
Melo, Cândido Palma de	88, 97, 100
Melo, Jorge Silva	270
Melo, Tomás de	199, 202, 261, 342
Mendes Paula, Rui	31, 100
Mendes, Albuquerque	343
Mendes, Joaquim Mário de Macedo	33, 34
Mendes, Manuel	25, 198, 200, 201
Menéres, Clara	163
Meneses, Manuel Alzina de	25, 74
Menez	164, 342
Mesquita, Luís de	140
Meummann, E.	190
Michelson, Annete	283
Miguéis, José Rodrigues	145, 257
Mili, Gion	288
Miller, Arthur	143
Miller, Lee	287
Mingachos, Henrique	45
Mirmont	188
Miró, Juan	89
Moholy-Nagy, László	91, 287, 294
Moita, Luiz	265
Monge, Gaspard	39
Monsaraz, Flávia	163
Montalvão, Justino de	196
Montalvor, Luís de	128, 198, 261
Monteiro, Adolfo Casais	197, 202
Monteiro, Luís de Stau	147
Monteiro, Porfírio Pardal	34, 83, 97, 98, 194
Montez, Paulino	31
Moore, Henry	189, 203, 204, 300, 301, 302, 336
Moraes, Graça	342
Moreau, Gustave	238
Morgado, Alves	140
Muge, Edmundo	137
Muralha, Sidónio	148, 243, 255
Mussolini, Benito	134, 270
Nadal, Emília	164, 343
Namora, Fernando	49, 94, 122, 124, 125, 147, 162, 173, 180, 250, 255, 256, 272, 328
Namorado, Egdio	126
Namorado, Joaquim	120, 124, 125, 127, 128, 245, 254, 255
Nascimento, Manuel do	255
Natividade, Correia	210

Navarro, Emídio	32
Negreiros, José de Almada	73, 97, 98, 100, 121, 128, 194, 195, 198, 203, 205, 342, 346
Nelson, George	187
Nery, Eduardo	100, 163, 164, 194, 343
Neumann, Erich	336
Neutra, Richard	89
Neves, Herculano	84
Neves, Manuel das	174
Neves, Maria Porfina das	135
Neves, Pedro Luís	343
Ngwenya, Malangatana	173
Niemeyer, Óscar	87, 114
Nobre, Roberto	196, 233, 258, 261
Noguchi, Isamu	109, 188
Nogueira, Carlos	343
Nogueira, Rolando Sá	94, 100, 102, 104, 163, 164, 205, 212, 213, 343
Novais, Horácio	95
Nunes, Abreu	174
Nunes, Adelino	88, 114
Nunes, Emmerico	98, 196
Nunes, Maria Leonor	250, 351
Nurnberg, Walter	188, 287, 296
O'Neill, Alexandre	147, 293
Olbrich, Joseph Maria	28
Oliveira, Carlos de	94, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 250, 255, 256
Oliveira, Fernando	19, 260, 264, 265
Oliveira, José de	136
Oliveira, José Paulo Nunes de	73, 308
Oliveira, Maria Antónia Gomes de	135
Oliveira, Mário de	205
Oliveira, V. Gomes de	135
Oom, Pedro	48, 236
Orozco, José	234, 236, 237, 239, 248, 249, 354
Osborn, Robert	188
Ozenfant, Amédée	244
Pacheco, Duarte José	73, 74
Pacheco, Luiz	148, 150, 163
Pacheko, José	196
Paço D'Arcos, Joaquim	38
Paixão, António	292
Palalen, Wolfgang	294
Palla, António Afonso	56, 58
Palla, António Afonso Ramos	58
Palla, Ignez Carlota Ramos	56
Palla, José Afonso	58
Palla, Margarida	58
Palla, Maria Antónia	146, 328
Palolo, António	164

Parente, Guilherme	163, 164, 343
Parker, Dorothy	123
Parmigianino	204
Passos, John dos	26
Passos, Manuel da Silva	29
Pavia, Manuel Ribeiro de	83, 203, 204, 205, 250, 256
Pécurto, Varela	292
Pedro, António	37, 143, 202, 234
Pedrosa, Inês	158
Penedo, Leão do Nascimento	94, 157, 180, 255, 274
Penn, Irving	339
Perdigão, Álvaro	102, 103, 162
Pereira, Fernando António Baptista	151
Pereira, José Fernandes	193
Pereira, José Pacheco	154
Pereira, Júlio	163, 164
Pereira, Júlio dos Reis	55, 197, 199, 202
Pereira, Ladislau	58
Pereira, Moniz	37, 163, 164
Pereira, Nuno Teotónio	25, 26, 34, 38, 39, 78, 87, 99, 100, 193, 292, 306, 314
Peres, Fernando	81
Pernes, Fernando	163, 341, 343
Pessegueiro, Abreu	210
Pessoa, Alberto	81
Pessoa, Fernando	128, 132
Picasso, Pablo	173, 189, 195, 202, 234, 237, 241, 248, 288, 299, 320, 329, 349, 354
Piloto, João António	33
Piloto, Victor Manuel de Carvalho	33
Pimentel, Rui	45, 48, 60, 91, 200, 202, 210, 212
Pinhão, Sérgio	210
Pinheiro, Columbano Bordalo	55, 58, 128, 196
Pinheiro, Costa	157, 164
Pinheiro, Jorge	164, 343
Pinheiro, Rafael Bordalo	194
Pinho, António Veloso de	46
Pinto, Cândido Costa	37, 38, 134, 136, 140
Pinto, José Espiga	100, 163, 205
Pinto, Raúl Santiago	210
Pinto, Sousa	55
Pires, José Cardoso	90, 94, 135, 143, 144, 147, 162, 180, 225, 246, 257, 290, 317
Pires, Manuel	164
Pisa, Leonardo de	113
Poe, Edgar Allan	120, 121, 129, 137
Polião, Vitruvius	113, 114
Pollock, Jackson	188, 189
Pomar, Alexandre	171
Pomar, Júlio	49, 50, 55, 63, 83, 90, 94, 95, 100, 102, 103, 106, 110, 128, 155, 159, 163, 164, 200, 202, 203, 204, 205, 225, 240, 243, 248, 249, 252, 256, 257, 299, 317, 330

Pombo, Olga	229, 231, 232
Pombo, Sérgio	163, 164
Poppa, Lorenzo di	124
Porfirio, José Luís	163
Portas, Nuno	135
Portela, Artur	135, 204
Portinari, Cândido	99, 203, 234, 235, 245, 247, 248, 249, 354
Porto, António da Silva	54, 55
Porto, Manuela	94
Portuense, Gouveia	200
Possoz, Milly	199
Potier, Manolo Gonzales	25
Pousão, Henrique	55
Praça, Leonor	342
Prince, Harold	129
Príncipe, André	146
Proença, Raúl	145
Quadros, António	183, 299, 342
Quartin, Glicínia	180, 328
Queen, Ellery	130, 131, 135, 136, 356
Queirós, Carlos	197
Queirós, Eça de	34, 52, 73, 150
Queirós, Tomé de Barros	93
Queiroz, Nita	250
Quirós, António	203
Rafael, Carlos	155
Rafael, Joaquim	29
Rahim, Shakil	17
Ramalho, António	55
Ramalho, Raúl Chorão	100, 194
Ramond, Viviane	126
Ramos, Carlos Augusto	41
Ramos, Carlos Chambers	26, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 72, 80, 81, 82, 115, 194
Ramos, Carlos Manuel	25, 34, 40, 81, 306, 328
Ramos, Jacinto	180
Ramos, Luís Pádua	72, 99
Rand, Paul	188, 264
Raposo, Manuel Coutinho	25, 40
Rauschenberg, Robert	342
Ray, Man	287, 294
Raymond, Alex	346
Read, Herbert	189, 244
Real, José Troufa	211
Rebello, Luiz Francisco	145, 151, 180
Rebelo, Domingos	72, 75
Rebelo, João Correia	75
Redol, Alves	94, 147, 234, 245, 255, 256, 257
Régio, José	94
Reis, Carlos	55, 72

Reis, Carlos Filipe	210
Reis, João	72
Reis, Lara	17, 218
Relógio, Francisco	102, 103, 159, 162, 173, 204, 205
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn	35, 70, 238, 321
Renner, Paul	92
Resende, Júlio	49, 55, 159, 161, 162, 205, 249, 330
Ribas, Tomaz	124
Ribeiro, Afonso	121, 124, 235, 255, 257
Ribeiro, Aquilino	58, 94, 124, 128, 144, 147, 180, 346
Ribeiro, Carlos	95, 199
Ribeiro, Joaquim Pinto	299
Ribeiro, José Sommer	73
Ribeiro, Rogério	155, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 205
Richards, James Maude	78
Rickey, George	91
Rijo, Maria Eufémia Moreira	94
Rijo, Moreira	205
Rivera, Diego	234, 248, 249, 354
Rocca, Gino	346
Rocha, Arlindo Gonçalves da	45
Rocha, Carlos	163
Rocha, Clara	128, 254
Rocha, Joaquim Teixeira da	54
Rocha, José	199
Rocha, Paulo	158
Rodin, Auguste	203
Rodrigo, Joaquim	318, 329
Rodrigues, Ana Leonor Madeira	216, 278, 279
Rodrigues, Armindo	255
Rodrigues, Francisco Castro	81, 88
Rodrigues, João	205
Rodrigues, Jorge	343
Rodrigues, José	145, 163, 173, 257
Rodrigues, Lima	140
Rodrigues, Manuel	80
Rodrigues, Margarida	95
Rodrigues, Sebastião	147, 148, 278
Rodrigues, Urbano Tavares	174, 330
Roque, Raul	46
Rosa, Artur	91, 163, 164, 212
Rosa, Faure da	255
Rosa, João Emílio Batista	93
Rosa, Miguel Jacobetty	84
Rostopchine, Sophie Feodorovna	184
Rudofsky, Bernard	87
Ruivo, Ana	342
Ruivo, Henrique	163
Runyon, Alfred Damon	185

Ruskin, John	28, 31
Rykwert, Joseph	112
Sá, Alice Isabel Correia de	88
Sá, Helena	343
Saarinen, Eero	112
Saavedra, Miguel de Cervantes	144
Sabattier, Armand	287
Sá-Carneiro, Mário de	128
Saias, Luís Silvério	124
Salazar, Abel	55, 200, 205, 233
Salazar, António Oliveira	121, 157, 163
Saldanha, Jorge de Carreira	58
Salgado, Veloso	55
Salinger, Jerome David	185
SAM	343
Sampaio, Maria de Lurdes	133
Sanches, José Dias	45
Sanchez, Sebastião Formozinho	87, 115
San-Payo, Nuno	159, 161, 162, 163, 164, 209, 210, 212
San-Payo, Urbino	148
Santa Rita Pintor	351
Santa-Bárbara, José de	299
Santa-Rita, Guilherme de	128, 195
Santos, António dos	41
Santos, António Nunes dos	135
Santos, Arquimedes da Silva	126
Santos, Aurélio	174
Santos, David	257
Santos, Fernando Alves dos	341
Santos, Jaime Roussado	88
Santos, José Carlos Ary dos	173
Santos, José Júlio Andrade dos	205
Santos, Lisa	70
Santos, Luís Reis	202, 260, 266
Santos, Políbio Gomes dos	255
Santos, Reynaldo dos	245
Saraiva, Alfredo	121, 124
Saraiva, António	42
Saraiva, António José	155, 250
Saraiva, Zulcides	41, 42, 60, 135, 144, 153, 243, 244, 247, 288, 289, 291, 300
Sarmento, Julião	343
Saroyan, William	49, 123, 185
Sayers, Dorothy Leigh	129
Schmidt, Joost	349
Schwitters, Kurt	349
Scorsese, Martin	282
Seabra, Manuel de	124
Searle, Ronald	190, 337
Segurado, Jorge	88, 115

Seixas, Artur Cruzeiro.....	37, 341
Semke, Hein	299, 342
Sena, António	164, 343
Sena, Eduardo Harrington	292
Sequeira, Domingos	41, 200
Sequeira, José da Costa	30
Sérgio, António	145
Servais, Armando	205
Severini, Gino.....	189, 245
Severo, Carlos	210
Shahn, Ben	188, 190
Shaw, Bernard	138
Silva, Amândio	45, 64
Silva, Américo Ferreira da	163
Silva, António Sena da	48, 135, 145, 150, 153, 161, 162, 163, 212, 248, 292, 331
Silva, Francisco Conceição	88, 100
Silva, José Henriques e	151
Silva, José Marmelo e	124
Silva, José Marques da	48
Silva, Leonor Sena da	260
Silva, Luis Cristino da	33, 38, 43, 72, 74, 95
Silva, Luís Ferreira da	299
Silva, Maria de Lurdes	45
Silva, Maria Helena Vieira da	161, 163
Silva, Piló da	147
Silva, Raquel Henriques da	342
Simenon, Georges	132, 138
Simões, João	79, 83, 84, 99, 116
Simões, João dos Santos	102, 104
Simões, João Gaspar	94, 202
Simões, Vítor.....	17
Siporin, Mitchell.....	248, 249
Siqueira, Nuno de	159
Siqueiros, David	237, 243, 248
Skapinakis, Nikias.....	94, 159, 164, 205, 327, 329
Soalheiro, José.....	210, 211
Soares, António	196, 202
Soares, Fernando Luso	132
Soares, Mário	97
Solnado, Raul	163, 180
Somar	233, 250
Soromenho, Castro	255, 256
Soudo, José.....	174
Sousa, Albano Neves e	200
Sousa, Ângelo de.....	163
Sousa, Aurélia de.....	55
Sousa, Avelino de	57
Sousa, Ernesto de	126, 157, 158, 163, 164, 203, 204, 205, 235, 236, 247, 258
Sousa, Eugénio Alves de	90

Sousa, Fernando Martins de	46, 50, 51
Sousa, João Rocha de	36, 162, 163, 176, 332
Sousa, Luís Queiroz Botelho de	54, 120, 124
Sousa, Teresa de	205
Sousa, Wladimir Alves de	87
Souto, Maria Helena	260
Souza-Pinto, António Augusto de	132, 134
Speer, Albert	38
Spencer, Herbert	262
Spencer, Jorge	214
Staël, Hansi	90, 299, 303
Steinbeck, John	26, 122, 185, 250
Steinberg, Saul	190, 282, 287, 337
Steinert, Otto	293, 295
Strand, Paul	291
Szobel, Geza	203
Taborda, Fernando	292
Tagarro, José	196, 199, 205
Taíinha, Manuel Mendes	25, 26, 35, 36, 37, 40, 73, 74, 88, 193, 306, 313
Talitsky, Boris	202
Tânger, Maria Germana	94
Tatlin, Vladimir	114
Tavares, Emília	292
Tavares, Victor	205
Taveira, Matilde	95
Taveira, Tomás	210, 211
Távora, Fernando	43, 75, 90, 91
Teixeira, Artur Anjos	42
Teixeira, Maria Luísa	95
Teixeira, Pedro Anjos	41, 42, 72
Teles, António Cunha	158
Tellado, Corin	346
Telles, Gonçalo Ribeiro	194
Telmo, José Ângelo Cottinelli	34, 38, 72, 73, 84, 194, 199
Tengarrinha, Margarida	104, 111, 153
Tenreiro, Francisco José	250, 251, 255
Teyssier, Paul	60
Tigerman, Stanley	314
Tillieux, Maurice	346
Tinoco, José Duarte	210
Tinoco, José Luís	210, 343
Tolstoi, Leon	261
Tomlinson, R.R.	301
Topor, Roland	337
Torga, Miguel	121, 122, 125, 255
Torres, Alexandre Pinheiro	121
Tostões, Ana	18, 76, 81, 87, 107, 111, 115, 117
Toussaint, Michel	15, 80, 100, 210
Trigoso, Falcão	55, 90

Trigueiros, Luís Forjaz	135
Tschichold, Jan	142
Tudela, Lino António	210, 212
Updike, John	185
Valadares, Manuel	155
Valdemar, António	128, 261
Valente, Carmo	100
Valle, Fernando	124
Varela, António	198
Varela, Artur	343
Vasarely, Victor	91
Vasari, Giorgio	215, 216
Vasconcelos, Flórido de	46
Vasconcelos, Joaquim de	31
Vasconcelos, Luis Manuel de	174
Vasconcelos, Maurício de	91
Vaz, Carmo	126
Vaz, Fátima	163, 164
Veiga, Caetano Beirão da	52
Veiga, Simão da	55
Velez, Maria	163, 164
Veríssimo, Erico	26, 233
Verne, Júlio	139
Vertov, Dziga	325
Vespeira, Marcelino	37, 48, 159, 163, 164, 243, 249, 257, 293
Viana, António	343
Viana, Eduardo	72, 196, 198, 199
Viana, Jorge	194
Vicente, Arlindo	153
Vicente, Gil	60
Victorino, José Maria Correia	88, 89, 97, 98
Viegas, Francisco José	129
Vieira, Álvaro Siza	210
Vieira, Ana	163, 164
Vieira, João	163, 164
Vieira, Jorge	83, 100, 153, 163, 164, 166, 205
Vieira, Luandino	157
Vignola, Giacomo	29, 30, 39, 186
Vinci, Leonardo da	113
Vinci, Leonardo Da	215, 216
Vittorini, Elio	143, 270
Vonnegut Jr., Kurt	185
Wagner, Richard	110
Wells, Herbert George	122, 139
Wells, Orson	282
Williams, Tennessee	185
Witt, Sol Le	327
Wood, Grant	249
Wright, Frank Lloyd	110, 112, 114

Xavier, Edgardo	210
Zachary, Frank	188
Zilzer, Gyula.....	248
Zuberano, Maurice	283