

INTRODUÇÃO

Não sei o que é fazer Arte pela Arte, até porque, mesmo aqueles artistas que blasonam de isenção de compromissos, os têm, e servem os outros com a sua arte. Não há ser humano isento de compromissos

MANUEL FILIPE

Entrevista a Nuno Gomes dos Santos (*O Diário*, de 17-V-1979)

O problema central, ou um dos problemas centrais, que o presente trabalho tenta responder, o estudo da *Fase Negra* do pintor Manuel Filipe (1908-2002), parte da constatação de que, no domínio da investigação e crítica das artes plásticas, há ainda um longo caminho para andar no estudo do Neo-Realismo. Em manifesto contraste com o ocorre, nos últimos trinta anos, com a produção crítica e historiográfica sobre a literatura neo-realista, pelo menos desde a publicação, por Carlos Reis, da tese *O Discurso ideológico do Neo-realismo português*, que originou notório acervo de investigações académicas e de edições.

Como em 2007 chamava a atenção David Santos, a despeito do investimento analítico e editorial que o Museu do Neo-Realismo e a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, seu parceiro institucional, têm protagonizado, reconhece-se o facto de “muito estar ainda por realizar ao nível dos estudos sobre a estética neo-realista nas várias disciplinas das artes plásticas”¹,

Para atalhar este estado de coisas e actuar sobre esse problema, têm surgido estudos e referências com método, tentando o rigor sobre a obra de Manuel Filipe, como é o caso de Cláudia Ferreira (*Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, 2016), de Delfim Sardo (ao incluir a obra Trilogia «Deus, Pátria e Família» no seu livro *Obras*

¹ Santos, David, «Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo: caminhos do neo-realismo visual português» in *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo – Neo-Realismo e Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-realismo, 2007, int.

Primas da Arte Portuguesa. Século XX – Artes Visuais, 2011), ou de Luísa Duarte Santos, que de momento trabalha sobre Filipe no contexto do Novo Humanismo, indo do estudo de caso da chamada *Fase Negra*, integrando-a como uma das pioneiras expressões estéticas do emergente movimento neo-realista. O pintor, moderadamente reconhecido porém em círculos especializados, não tem sido estudado como um dos elementos de charneira deste movimento. Porém, a *Fase Negra*, como se dirá, representa uma estética de combate das mais talentosas e um momento de assumida vanguarda que, na época, foi produzida entre nós. E por isso, de acordo com a orientação do Professor Delfim Sardo e na sequência de um anterior trabalho de licenciatura a ele apresentado, considerou-se este objecto como o núcleo da presente investigação.

Mas porque sobre o pintor, o professor e o cidadão Manuel Filipe, poucos dados seguros têm sido estabelecidos, fez-se preceder o estudo nuclear com um capítulo biográfico subsidiário e outro sobre a inserção teórica do artista e da sua arte no Neo-realismo, tentando articular a partir daí as preocupações estéticas, sociais e ideológicas na sua prática artística, correlacionando-as com os grandes objectivos de transformação social que moviam os intelectuais e artistas neo-realistas. Problemas nem sempre resolvido porque a própria investigação documental mostrou-se, não raras vezes, morosa e difícil de apurar ou de esclarecer. Personalidade discreta e modesta, no seu próprio espólio o pintor não tratou da sua posteridade: faltam dados de frequência escolar e académica (que a ausência de edição dos anuários da Universidade, entre 1927-1937, em nada ajuda), faltam alguns ou muitos dados das suas exposições, ou são mesmo omissas, ou não se guardaram muitos catálogos, ou nem se conservam, até, muitas das cartas que terá escrito e recebido.

Com estas e certamente outras limitações, é o resultado desta investigação, mais morosa do que inicialmente se tinha pensado, que agora apresentamos, conscientes que, neste caminho, mais caminho faltará fazer.

CAPÍTULO I

Manuel Filipe:**Dados para uma biografia do pintor, do professor e do cidadão**

Condeixa – a terra natal do pintor –, nos inícios do século XX é uma provinciana vila rural, sem qualquer expressão relevante no domínio industrial e vivendo na órbita da única cidade universitária do país e sede do distrito, Coimbra. É ali que Manuel Filipe nasce a 7 de Fevereiro de 1908 (e não a 8 de Fevereiro, como comumente se considerava, ver anexo A fig. 1)², na então Rua do Outeiro, em Condeixa-a-Nova, no chamado Cruzamento, a dois passos da aldeia de Condeixa-a-Velha e a três das ruínas da cidade romana de Conímbriga³, no seio de uma família de pequenos agricultores. Seria o mais velho dos 4 filhos de Luís Filipe e Joaquina Jesus⁴.

O pai (oriundo da Junqueira, Rabaçal, concelho de Ansião) trabalhava a terra, mas parece também ter assegurado mais tarde a exploração de uma pequena hospedagem, a «pensão do Senhor Filipe», talvez o negócio familiar da sua mulher, dado que Joaquina de Jesus era uma pequena comerciante⁵. Seguimos o trilha da família Filipe até às duas Junqueiras, a do Rabaçal e a de Santiago da Guarda, tentando resgatar quaisquer memórias relacionadas com a família, nem que fosse a casa de família de Luís Filipe. Mas, em vão: não encontramos vestígios memoriais e patrimoniais alguns. Uma das grandes dificuldades desta reconstituição biográfica assenta, precisamente, na escassez de dados e referências precisos e no silêncio documental do pequeno e pouco organizado espólio que doou ao município de Condeixa.

² Entrevista com os filhos de Manuel Filipe (efectuada em Abril de 2015)

³ Rodrigo, Lino; Pessoa, Miguel; e Leone, Palmira, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, in *Galeria Manuel Filipe*, Condeixa, Câmara Municipal de Condeixa, 1996, não paginado.

⁴ Cf. *Galeria Manuel Filipe*, Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2007.

⁵ Rodrigo, Pessoa, & Leone “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, in *Galeria Manuel Filipe*, op. cit. e Santos Conceição, A., *Condeixa-a-Nova*, edição de J. M. Gaspar, Coimbra, 1983, 2ª, p. 76.

Na infância mais remota, Manuel e os irmãos, nas horas vagas, ajudavam o pai no trabalho duro e pesado que é amanhar a terra. Como tal, Filipe tem bem presente na sua memória a “lembrança das alfaias e do gestual deste trabalho duro, bem como do ritual da pausa para o almoço, este quase sempre transportado pelas pressurosas mulheres dos trabalhadores”⁶. Em Conímbriga, por entre as ruínas da cidade romana então ainda mal escavadas, brincava com os irmãos e outros meninos, distraíndo-se na procura dos tesouros perdidos que por ali estariam, como se em busca da *moeda antiga* andassem, alimentado a fábula de um rico imaginário local⁷.

Fez a instrução primária em Condeixa. São seus colegas, entre outros, Ramiro de Oliveira, mais tarde flautista e poeta, José de Andrade (clarinetista), José Rasteiro Relvão (comerciante), Saul Pires Machado (professor) e António Moita (médico, pintor e seu colega, em Coimbra, com Danton e outros dessa geração). Foi em Condeixa que deu os primeiros passos na Arte do Desenho⁸ como aluno do afamado «Padre Boi», afinal o mal conhecido Dr. João Antunes, na inovadora Escola de Artes e Ofícios por este fundada e dirigida⁹, da qual ainda chegaram até nós poucos mas bons trabalhos¹⁰.

Será em Coimbra, em 1921, que Manuel Filipe terá o seu primeiro contacto curricular com o desenho e as artes plásticas, disciplinas maior de uma vocação artística que já se esboçava e cujo despertar terá surgido numa ida ao Museu Machado de Castro¹¹, sítio que ao longo da vida não se cansará de visitar. Desde cedo, marcou assim

⁶ Rodrigo, L., Pessoa, M. & Leone, P., “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit.

⁷ *Idem, ibidem*,

⁸ <http://www.museudoneorealismo.pt/>, consulta em 14 de Fevereiro de 2015.

⁹ O Padre João Augusto Antunes (Coimbra, 1863 – Condeixa, 1931) licenciado em Direito e Teologia, foi um pintor e musicólogo com grande intervenção local. Espírito de cultura, foi o criador do Orfeão de Condeixa e, em 1914, com o apoio de António Augusto Gonçalves, da Escola de Artes e Ofícios, também designada Escola de Desenho Industrial, que se extingue em 1927. Conservador do Registo predial e coadjutor do pároco da vila, por “saber o grande valor pedagógico do desenho industrial como instrumento despertador, educador e disciplinador das aptidões e dos sentidos, ensinou a utilíssima arte a muitos rapazes analfabetos e a outros poucos instruídos. As suas aulas funcionavam nas noites de Inverno, dotando Condeixa de bons operários-artistas de vários ofícios, que, depois se salientaram nas suas profissões. Foi um benemérito do concelho, em prol do qual trabalhou durante 26 anos”. Desta escola saíram vários artistas de mérito, além de Manuel Filipe, como o referido António Moita, Fernando Namora, médico e escritor, Joaquim Melâneo e Gabriel Agapito, funcionários públicos, José Pinto e José Ventura, comerciantes e Frederico Melâneo, industrial. In A. Santos Conceição, *Condeixa-a-Nova*, op. cit., pp. 83, 84 e 96.Cf.; *Diário de Coimbra*, 28.I-1945, ano XV, nº 4954, “Foi inaugurada ontem a exposição de artistas de Condeixa”, p. 1; também: www.cm-condeixa.pt, consulta a 10/03/2015.

¹⁰ Rodrigo, L., Pessoa, M. & Leone, P., “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor” op. cit.

¹¹ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985.

um caminho no qual se destacará, entre a juventude da época, pois os seus trabalhos escolares denotam já certas preocupações estéticas¹² ainda que não se afastem dos cânones naturalistas, líricos e descritivos dominantes na época.

Na mocidade e juventude, as férias de veraneio passa-as na cidade costeira Figueira da Foz¹³. O aprendiz de pintor afirma posteriormente que continuará a viver de modo permanente em Condeixa até aos 20 anos¹⁴, deslocando-se após essa data aqui mais espaçadamente. Mas a partir da documentação extraída dos livros de matrículas e de frequência do então Liceu José Falcão, em Coimbra, sabe-se que, em 1925, Filipe é aluno regular deste estabelecimento de ensino, e está inscrito sob n.º 29 da turma A do 5.º Ano do Curso Normal, o que implicaria residência durante a semana lectiva na cidade: de facto, aqui vive em casa de um amigo da família, que será o seu encarregado de educação, Abel da Silva Lindo, sita na Rua do Loureiro, n.º 2. Aluno medianamente aplicado, é na disciplina de Desenho que se destaca da turma, com quinze valores¹⁵.

Dos anos 20, da sua adolescência, é o desenho “Estudante” (1927), ainda de certo modo marcado pelo dominante academismo. Sobre MF, conhece-se apenas desta época um retrato / caricatura esboçado pela mão de Zamith, em 1928 (ver anexo A, fig 3 e 4).

Desde cedo, entre algumas das assinaturas que usou, a que mais empregaria e que posteriormente o identificaria (e definiria certamente a sua personalidade, pouco atreita às luzes da ribalta e envolta em certa aura de recato, senão, nos momentos mais agudos, de quase clandestinidade), será a sigla composta pelas suas iniciais, *MF*.

Coimbra e a vida universitária

Nos meados da década de 1920 partiu, portanto, para aquela que então se denominava a “cidade dos Doutores”, Coimbra, rumo ao um futuro mais promissor, onde encontrará, na procura de um mundo mais amplo, um espaço de novos contactos

¹² Santos Conceição, A., *Condeixa-a-Nova*, op. cit., 1983.

¹³ Entrevista a Dr.ª Isabel Pereira, e Arquivo do Museu Santos Rocha, Pasta Manuel Filipe, «Cartas de Manuel Filipe para a Dr.ª Isabel Pereira», directora do Museu Santos Rocha, Carta de 25/08/1980, fl. 2

¹⁴ Carta de Manuel Filipe a Isabel Pereira, 25-08-1980, fl. 2.

¹⁵ Arquivo do Liceu José Falcão, *Livro de Registos de Frequência do Curso Normal*, 1925-26, s.p., ver anexo A, fig. 2.

com diversas realidades sociais e culturais. Uma oportunidade para se instruir das vicissitudes e mundividências que a vida tem para lhe oferecer. Sabemos que em Coimbra continua a morar, a partir de outra fonte, na Rua do Loureiro (ver anexo A, fig. 5), na Alta universitária.

Nesta cidade frequenta o curso Misto de Ciências, Letras e Artes¹⁶, talvez ministrado na Escola Comercial e Industrial, pois não encontramos rasto algum do aluno Manuel Filipe nos registos da Universidade de Coimbra, nem temos referência de existir qualquer curso do ensino superior em Coimbra com este nome, embora uma autora, Lúcia Penim, o apresente como Professor formado num curso de Pintura¹⁷. O que nos leva a interrogar qual será, ao certo, o tipo da sua formação e onde terá sido obtida? E será que Filipe tem uma formação superior creditada? Em resposta a estas perguntas apenas podemos afirmar que Filipe vai seguir a via do ensino, ligada ao desenho que tão persistentemente praticava, ao começar seu curso de formação pedagógica para a docência no ensino liceal em 1935¹⁸ e que viria a concluir mais tarde. Este curso de formação comprova-nos que teria algum tipo de formação superior e específica para a docência, mas não necessariamente universitária¹⁹.

¹⁶ Rodrigo, L., Pessoa, M., Leone, P., “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit.

¹⁷ Penim, Lúcia, *História de Autores Menores*, anexo à tese da autora, *A Alma e o engenho do currículo. História das disciplinas de Português e de Desenho no ensino secundário do último quartel do século XIX a meados do século XX*, Parte II, Cap. 1, Repositório da Universidade de Lisboa, p. 27.

¹⁸ Rodrigo, L., Pessoa, M., Leone, P., “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit e *Algar: Revista Cultural*, nº 2, Casa Museu Fernando Namora, Condeixa-a-Nova, Novembro de 2001, “Encontro com Manuel Filipe”, pp. 21, 22 e 23; Informe da Chefe de Serviços da Administração do Agrupamento de Escolas de S. João do Estoril, Sr.^a Cidália Correia, extraída do chamado «Arquivo Morto» da Escola Secundária de S. João do Estoril, Processo de Manuel Filipe; e <http://www.museudoneorealismo.pt/>.

¹⁹ Em relação à questão da formação académica dos professores do ensino liceal do desenho, sabe-se que os professores que ministram a cadeira são formados, preferencialmente, nos cursos mais directamente vocacionados, como os das Academias de Belas-Artes: Pintura, Desenho, Escultura ou Arquitectura. No entanto, nos liceus foi permitido, até muito tarde, a possibilidade de professores de outras formações leccionarem desenho, nomeadamente, com formações em ciências naturais, ciências físico-químicas e matemática; professores de outros agrupamentos que não o grupo o grupo vocacionado para o ensino do desenho, que era o 9º grupo. Desde 1901 que existem, e se exigem, cursos de formação pedagógica para os professores que queiram ensinar no Liceu, totalizando os cursos 4 anos. A partir de 1930, esta formação pedagógica passa a ser ministrada nas Universidades de Coimbra e Lisboa (nas Faculdades de Letras), na recém-criada secção de Ciências Pedagógicas. Esta alteração impõe um modelo novo de formação de professores, quer no ensino técnico quer no liceal. Este novo modelo é de dois anos divididos em parte teórica e prática. A teórica consistia em frequentar aulas universitárias para aprender “o ministrar de uma cultura pedagógica” e prática era dar aulas para adquirir a necessária experiência

É, sem dúvida, em Coimbra que aprende o ofício de professor que mais tarde viria abraçar, mas a sua vinda para a capital do distrito foi também um pretexto para a continuação dos seus trabalhos e estudos de desenho e pintura que desejava prosseguir. “Ninguém pensava a sério num curso de artes plásticas”, como irá referir, pois não era diploma que desse sustento “e nós, a par do estudo obrigatório, brincávamos à pintura”, tanto mais que na universidade não se compatibilizavam os estudos de arte com as disciplinas científicas²⁰.

No contexto dos seus trajectos pela cidade, deve-se relevar o papel formativo que as repetidas visitas ao Museu Machado de Castro desempenharam na sua formação artística. Foi neste Museu que deu os primeiros paços de encontro às artes plásticas e despertou para novas e velhas linguagens das formas²¹.

Em 1930, Filipe integra um grupo estudantil, ao qual pertenciam, Raul Ramalho, Oliveira Assunção, João Gomes, António Moita, entre outros, travando conhecimento com outros artistas da sua geração, como José Contente que chega a oferecer-lhe uma obra²² (anexo A, fig. 6).

Se Coimbra foi fonte de conhecimento, também o foi de uma aversão profunda à “doutorice” que, como sincero inconformista que era, Filipe sempre repudiou. Optimista irreduzível, praticava o culto da boa disposição, da saúde e do gosto pela vida²³. No esboço psicológico de José Maria Gaspar, que com ele privou (é de MF a autoria da xilogravura «modernista» da capa da monografia *Condeixa-a-Nova*, de Santos Conceição, saída em 1941 e por Gaspar reeditada e aditada nos anos 80), “de pouca idade atingiu a elegância da juventude na arte, metódico rumo ao estudo, humaníssimo

escolar. Para o ensino liceal, a parte prática centrou-se apenas em dois liceus, o Liceu Normal Pedro Nunes (Lisboa) e o Liceu Normal Júlio Henriques (Coimbra). Na década de 40, surgirão várias escolas técnicas que ofereceram este nível de formação para o ensino liceal – Penim, Lúcia, *História de Autores Menores*, op. cit., pp. 27, 28 e 29.

²⁰ S / A, *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, Lisboa, Filográfica – Impressão e Artes Gráficas, s. d. (1978-1979): «Só a cultura tornará o homem senhor do seu próprio destino – entrevista de R. M. Gonçalves», n / pag.

²¹ *Galeria Manuel Filipe*, op. cit., s/p e *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985.

²² José Contente nasceu em Coimbra, em 1907. Frequentou a Escola de Belas Artes de Lisboa. É discípulo, em Coimbra, de António Augusto Gonçalves, e mais tarde de Carlos Reis, de Veloso Salgado e de Varela Aldemira, em Lisboa, onde manteve um atelier.

²³ *Galeria Manuel Filipe*, Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2007.

porte no convívio e generosa aceitação de toda a cultura positiva e fecunda venha donde vier”²⁴. Este marco permanecerá. Como factos mais relevantes da sua vida, o próprio Filipe os designará, no início dos anos oitenta: “o primeiro é ter vindo a este mundo, o outro é viver eu com os olhos sempre postos no futuro; sou um optimista por natureza e também muito por via de ginástica do corpo e do espírito”. São os anos 30 e 40 que marcam o programa existencial que deve nortear a sua pintura e actividade pedagógica, mormente a sua preocupação “com a ideia de que o artista que quero ser é também um homem como os outros e, assim, tem de integrar-se quanto possível na comunidade a que pertence e colaborar na constante dignificação dessa comunidade”²⁵.

Conhecem-se alguns desenhos / estudos produzidos em Coimbra e na Figueira, de 1930 e 1931, que incluem algumas paisagens destas duas cidades, tanto como temáticas animais, de vasos e também estudos de caras e fisionomia corporal (ver anexo A, fig. 7 a 24).

Conhecem-se, de igual modo, alguns retratos a carvão e / ou grafite da época coimbrã, como é o caso dos retratos: “Meu pai Luís”, de 1929; “Luís Filipe”, de 1930; “Retrato de Costa Pinto”, 1931; “Auto-Retrato”, 1932; e o “Retrato de Mário Roseira”, 1934 (ver anexo A, fig. 25 a 29). No caso de “Auto-Retrato” e “Retrato de Costa Pinto” sobressaem as faces angulares e a exploração de um certo tenebrismo onde se inscreve a dureza expressiva dos retratados; o mesmo olhar intrépido, desafiador e um pouco desconcertante, provocador; a mesma perspectiva crâneo-frontal do rosto, ligeiramente cabisbaixo; como se o observado afrontasse o observador (talvez, também, com o intuito deste reagir) ou, melhor, por ele se sentisse afrontado. Todos estes aspectos denotam, já mais do que só o retrato em si e por si. Os retratos de Luís Filipe, seu pai, e de Mário Roseira, apresentam faces muito talhadas, vincadas, que conseguem transmitir, contudo, alguma serenidade. Como, igualmente talhadas e expressivas, são as suas mãos, que entendemos já o prenúncio do tratamento extraformal que veremos na sua obra futura, sobretudo na que estará vinculada aos valores neo-realistas²⁶ e que seriam também influenciadas esteticamente por alguns daqueles autores, os «pintores do povo», que conhecerá ou com os quais mesmo privará no círculo de Leiria, como é o caso mais notório de Lázaro Lozano ou de Lino António.

²⁴ Santos Conceição, A., *Condeixa-a-Nova*, op. cit., p. 76.

²⁵ *Idem, ibidem*, op. cit., pp. 76-77.

²⁶ Rodrigo, L., Pessoa, M., Leone, P., “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit.,

Os anos 30: do grupo Os Divergentes à afirmação singular

Entre outros grupos e personalidades coimbrãs que gravitam à volta dos novos programas e da agenda artística revelados na segunda década do século XX, o grupo Os Divergentes activo entre 1932 e 34, mantinha viva a chama do Modernismo, interpretando-o porém em sentido *discordante* ou mesmo oposto àquele que as teses presencistas veiculavam. Não se esqueça que, desde 1927, a revista *Presença* difundia valores artísticos e propostas estéticas que não só não eram alheias ao Modernismo como dele eram integrantes de raiz – Almada, Mário Eloy, Arpad Szenes, Saul Dias / Júlio, Jaime de Figueiredo, ou mesmo Vieira da Silva, com a colaboração epigonal de uma serigrafia, em 1940, colaboram nela –, tanto quanto o continuavam não só na literatura, sobretudo na poética, como na pintura e nos grafismos arrojados. E os próprios modernistas coimbrões estavam em estreito contacto com os meios académicos ou integravam-nos mesmo.

No início dos anos 30, surgem assim alguns jovens a repudiar as velhas formas tradicionais, naturalistas, meramente perceptivas, e não poucas vezes as formas tradicionais de vida, como Hébil, Pedro Olaio (Pai) ou o Padre Augusto Nunes Pereira. O núcleo inicial do grupo integrava Ezequiel Batoréu, Danton (célebre pelos cartazes e caricaturas das festas académicas, de meados da década), Raul Chorão Ramalho, Arcindo Madeira, Cândido Costa Pinto, o espírito organizador²⁷. Neste núcleo no qual Manuel Filipe se integrava, também como organizador²⁸ (ver anexo A, fig. 30), irá expor no primeiro certame, também ao lado de Pedro Olaio, o autor mais referenciado²⁹ e que aí apresenta o maior número de trabalhos, e de Oliveira Assunção. Deste conjunto talvez se deva destacar Cândido Costa Pinto. Nascido na Figueira da Foz em 1911 (falecerá no Brasil em 1977), o autodesignado *Pintor de Arte* foi também ou sobretudo publicista, caricaturista e decorador. Participou nos salões académicos realizados em

²⁷ Dias, Pedro, (org. e textos), *A pintura de Coimbra do Tempo da Escola Livre: 1878 – 1936*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, 1984, p. 11; e Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal: 1940/1980*, Lisboa, ICLP / Ministério da Educação, 3ª edição, 1991, p. 17.

²⁸ Cf. *Diário de Coimbra*, ano III, n.º 747, 15-VII-1932, p. 1.

²⁹ Cf. *Diário de Coimbra*, ano III, n.º 747, 15-VII-1932, p. 1.

Coimbra, em 1931 e 1932. E neste ano, funda nesta cidade *Os Divergentes*, no qual se distinguiram os referidos e mais notáveis elementos da geração moderna³⁰.

Parece não existirem dúvidas que é nesta época, por volta dos 23-25 anos (isto é, à roda de 1931-33), que Manuel Filipe, continuando a desenhar a carvão e nanquim (é desta época, 1931, o desenho, entre o retrato e a caricatura, do seu amigo Cândido), contacta com as técnicas propriamente cromáticas e pictóricas³¹, como se comprova com as poucas obras que subsistem deste período.

Como referira M. Tannock, Filipe expõe colectivamente em Coimbra, algures entre 1930 e 1934, dado que agora se confirma e precisa, visto ter exposto pela primeira vez na mostra colectiva do grupo, em 1932, e repetiria a experiência dois anos depois. De facto, o pintor entre 7 e 14 de Julho expõe, “à vontade”, numa sala rés-do-chão da Estrada da Beira (actual Rua do Brasil), no n.º 58, local onde se congregaram as obras plásticas da I mostra dos Divergentes³². Esta, regista-se num jornal, terá constituído “uma exposição de novos e de divergentes, de novos, na sua vintena de anos, e de divergentes, no apego a formas que reputam velhas. Trata-se portanto de artistas no viço da idade – cheios de ilusões pela arte modernista que ora varre o velho e o novo mundo, num anseio desmedido de criara formas novas”. Tudo levaria a crer, para o articulista, que no salão triunfaria, numa fórmula ambígua, “a petulância ardorosa e a coragem voluntariosa dos batalhadores idealistas dos tempos de hoje”³³. Outro jornal, referindo sobretudo Olaio, fala também daqueles outros que considera terem “trabalhos de valia”, conquanto considerasse alguns deles “perfeitos”, noutros se revelaria “uma incerteza de traço e pouca segurança nas tintas” que o tempo iria “reparar”³⁴.

E em 1934, entre 22 e 29 de Janeiro (fora entretanto a inauguração adiada do dia 15 para 22³⁵), num certame, do qual é co-organizador com Cândido, Batoréu, Arcindo, Olaio e Ramalho³⁶, e dedicado à memória dos artistas Carlos Ruivo e Manuel Jardim,

³⁰ CF. *III Encontro Nacional de Ex-Libristas*, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1979, p. 41; Gonçalves, R. M., *Pintura e Escultura em Portugal: 1940 / 1980*, op. cit., p. 17.

³¹ “Encontro com Manuel Filipe”, *Algar: Revista Cultural*, n.º 2, art. e op. cit., p. 21.

³² Cf. *Gazeta de Coimbra*, ano 32, n.º 2.908, 7-VII-1932 e n.º 2.910, 14-VII-1932.

³³ *O Despertar*, Ano XVI, n.º 1556, 9-VII-1932, «Os Divergentes», p. 1. Cf. *Diário de Coimbra*, Ano III, n.º 740, 7-VII-1932, «I Salão dos Divergentes», p. 1;

³⁴ *Diário de Coimbra*, Ano III, n.º 747, 15-VII-1932, «I Salão dos Divergentes», p. 1.

³⁵ *Diário de Coimbra*, Ano IV, n.º 1.228, de 1-I-1934, p. 4.

³⁶ Cf. *Correio de Coimbra*, Ano XII, n.º 603, de 13-I-1934, p. 4.

precocemente desaparecidos, expõe no II Salão dos Divergentes, nos Paços do Concelho, com a obra “Tarde”, cujo rasto não se encontra e que terá deixado indiferente o crítico José Castilho. Não podem subsistir interrogações sobre as expectativas que esta exposição suscitara “pelos valiosos adesões que ultimamente têm recebido”, tanto mais que “se outra vantagem não tiver – vem arrancar o marasmo costumado” da cidade, marcado pela “preguiça, a indolência” e o “sono”³⁷. No certame, expuseram-se esculturas de Borges Alpoim, Celestino Tocha e Mário de Oliveira (Moli); pinturas de António Lobo da Costa (Tony), Aires de Carvalho, Costa Pinto, Batoréu, Frederico George, Filipe, Manuel Lima, Moli e Raul Ramalho; e desenhos de Aires de Carvalho, Costa Pinto, Batoréu, F. George, M. Lima, Moli e Tony³⁸.

E se a exposição criou celeuma jornalística, ao não ter sido noticiada devidamente pelo jornal *Gazeta de Coimbra*, justificando-se este depois pelo facto de não ter sido convidado³⁹, outros órgãos relevam que “sob os melhores auspícios” decorreu a exposição dos jovens que patenteiam “vários trabalhos de incontestável valor”⁴⁰. Mas, em acerada crítica posterior, o mesmo articulista, João Alberto Pamplona, acha a mostra desequilibrada, “uma verdadeira martelada na cabeça da arte” patenteando muitos trabalhos, dado “o destrambelhado das suas linhas artísticas”, uma “pobreza verdadeiramente franciscana”, não deixando de assinalar, sem nomear, “alguns trabalhos de revelação prometedora”⁴¹. Noutro sentido, o anónimo redactor do *Notícias de Coimbra*, regista que “esta interessante exposição de arte”, “está despertando justa curiosidade nos meios académicos e artísticos”, notando alguns trabalhos que “certamente estarão destinados a causar sensação, quer pela técnica empregada, quer pelo arrojo de composição”⁴².

Outros ainda, como Adriano Peixoto, salientam que, talvez pela inadequação do local e a exígua extensão da mostra, este II Salão “é infinitamente menos curioso que o

³⁷ *Diário de Coimbra*, Ano IV, n.º 1228, de 1-I-1934, p. 4.

³⁸ *Diário de Coimbra*, Ano IV, n.º 1247, de 21-I-1934, p. 4.

³⁹ Tannock, Michael, *Portuguese 20th century Artists: A biographical Dictionary*, Chichester, Phillimore & Company, 1978, p. 69; Cf. Arquivo de José Júlio Barbosa de Morais Sarmiento: *Gazeta de Coimbra*, ano XXII, n.º 2.910, 14-VII-1932, p. 5; e *Gazeta de Coimbra*, ano XXIII, n.º 3.141, 25-I-1934, pp. 1 e 5.

⁴⁰ *O Despertar*, ano XVIII, n.º 1.719, 24-I-1934, «II Salão dos Divergentes», p. 3.

⁴¹ *O Despertar*, ano XVIII, n.º 724, 10-II-1934, «Ainda o II Salão dos Divergentes», p. 4.

⁴² *Notícias de Coimbra*, ano I, n.º 11, 13-I-1934, «Da arte e dos artistas – II Salão dos Divergentes», p. 3; e *ibidem*, n.º 12, 20-I-1934, «Da arte e dos artistas», p. 3.

primeiro”, porquanto lhe faltaria “sobretudo a irreverência e a vivacidade” que haviam caracterizado a mostra inaugural de 32. Destacava ainda Costa Pinto (e o seu “lirismo” de um “temperamento bizarro e aristocrático”), Arcindo (“um magnífico ilustrador”) e Ramalho (“uma radiosa esperança de pintor”), que se integrariam “perfeitamente dentro do catálogo”, enquanto Aires de Carvalho, George e Tony (Lobo da Costa) pertenceriam a outra escola e não deveriam ser integrados na mostra. Filipe passa despercebido; sobre o pintor, o crítico é omissivo⁴³.

Se as mostras foram um desastre do ponto de vista económico e comercial, iriam patentear e dar a entender o significado e o valor da arte na divulgação das novas ideias⁴⁴ e a sua enorme possibilidade de mudança. Como escreveu Pedro Dias, o abstraccionismo de Cândido Pinto e o “modernismo” de Danton, Batoréu (e O. Assunção), escandalizou toda a gente, excepto a maioria da massa estudantil que já os acolhia para ilustrarem os seus livros de curso, fazer as caricaturas e até decorar algumas edições que as tipografias iam fazendo aparecer⁴⁵.

Ora, entre 1930 a 1935, também o próprio Manuel Filipe executara cartazes para as festas académicas coimbrãs da Queima das Fitas⁴⁶ – dado que após longa pesquisa no Museu Académico de Coimbra e no Gabinete de História da Cidade Dr. José Pinto Loureiro (BMC), e em algum outro material sobre a vida universitária estudantil na década de 30, não conseguimos ainda confirmar, apesar de se terem detectado na busca 4 caricaturas de universitários (ver anexo A, fig. 31-34), datáveis precisamente desta época. E desta época (1935) é o desenho “Jardim da Manga” (ver anexo A, fig. 35) que, na opinião de Miguel Pessoa, parece remeter já para uma certa ousadia formal que poderá evocar o Modernismo de Almada Negreiros ou aquele, bem mais contido, de Stuart Carvalhais. Julgamos ser datável desta época, a caricatura de MF feita por Costa Pinto (ver anexo A, fig. 36).

⁴³ *Diário de Coimbra*, Ano IV, n.º 1248, de 22-I-1934, Adriano Peixoto «Impressões do ‘Vernissage’ do II Salão dos Divergentes», p. 1

⁴⁴ No arquivo pessoal de José Júlio Barbosa de Moraes Sarmiento, a quem agradecemos toda a disponibilidade, constam cópias das notícias da época: *Gazeta de Coimbra*, ano XXII, n.º 2908, 7-VII-1932, «O I Salão dos Divergentes, p. 2-4; *Gazeta de Coimbra*, n.º 2.910, 14-VII-1932, «O I Salão dos Divergentes», por Adriano Peixoto, p. 5; e *Gazeta de Coimbra*, ano XXIII, n.º 3.141, 25-I-1934, «II Salão dos Divergentes» por José Castilho, p. 5.

⁴⁵ Dias, Pedro, *A pintura de Coimbra do Tempo da Escola Livre: 1878 – 1936*, op. cit., p. 12.

⁴⁶ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985.

Neste período, os três auto-retratos que MF executa, os de 1932, 1933 e 1934, respectivamente um desenho (já referido) e duas pinturas (ver anexo A, fig. 37 e 38), evidenciam o mesmo traço vigoroso e preciso, de influência modernista, denunciando não só o projecto artístico d' *Os Divergentes* mas anunciando outras características determinantes na arte pictórica posterior do pintor e desenhador, como veremos. É possível notar neles, no entanto, uma dimensão psicológica do retratado, que vai além do mero recurso descritivo, exterior, contemplativo, dimensão na qual se descobre uma visão tenebrista, sóbria e interior que o artista reporta de si próprio⁴⁷.

Após concluir as pedagógicas, segue para Mafra a prestar o serviço militar, onde fez o Curso de Oficial Miliciano de Infantaria. Como anotaram Miguel Pessoa *et alii* no seu artigo “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor” e um auto de declaração de Filipe à PIDE confirma, por motivos políticos que apontavam para uma irreverente marcha daquela unidade sobre a guarnição de Lisboa, levou à reclusão, em 1936, MF, Vasco da Gama Fernandes e uma vintena de camaradas de armas, sem sequer irem a julgamento, por cerca de um mês e meio, na prisão do Forte da Trafaria⁴⁸. Deste período militar sabe-se de uma caricatura de MF, feita por Paulo Heitor, datada de 1936 (ver anexo A, fig. 39).

Concluído o serviço e a pena militar, Filipe vai seguir a carreira de professor, sendo docente de Desenho e Geometria Descritiva (mais tarde, o 9.º grupo) no ensino oficial na Guarda, Castelo Branco, Leiria, Lisboa e Cascais⁴⁹.

Da Guarda, de onde não temos quaisquer notícias, sabe-se que de seguida irá para Castelo Branco. Segundo o Prof. Pedro Dias, Manuel Filipe profere uma conferência sobre temas de arte em 1937 nesta cidade mas, numa investigação mais minuciosa, descortinámos na documentação legada pelo pintor à C. M. de Condeixa uma conferência escrita em 1938, que foi proferida em Castelo Branco. Isto levanta duas possibilidades: a 1ª é a de Manuel Filipe ter proferido duas conferências seguidas, uma em cada ano; a 2ª é a conferência ocorrido somente em 1938. Esta última hipótese parece-nos mais credível e verosímil. Filipe vai, assim, explorar uma faceta que será constante ao longo da sua carreira de professor. A conferência de Castelo Branco a ser

⁴⁷ Rodrigo, L., Pessoa, M., Leone, P., “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit..

⁴⁸ *Idem, ibidem*; Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, PIDE-DGS, processo n.º 494/47: Auto de Declaração (1947), fl. 35.

⁴⁹ Entrevista aos filhos de Manuel Filipe; e Informações cedidas pelo galerista Rodrigo Freitas.

proferida em 1938, suscita a possibilidade de Filipe ter estado um ano a estagiar na Guarda de 1937 a 1938, após a sua conclusão do serviço militar.

Em qualquer caso, em 1938, Filipe realiza esta exposição em Castelo Branco, a qual, segundo Tannock, terá constituído a sua primeira individual, mas Irisalva Moita pelo contrário, que com o pintor privou, crê que a sua primeira mostra individual tenha ocorrido em Condeixa⁵⁰. A informação contraditória, se não permite certificar qual terá sido concretamente a primeira exposição, indicia no entanto que a estreia individual terá circulado, em 1938, entre Castelo Branco e Condeixa.

No ano seguinte, entre 4 e 18 de Março, Filipe participa no *I Salão de Estudantes de Coimbra*, na Casa das Beiras, em Lisboa, e sua obra exposta terá “impressionado” um dos jornalistas do *Diário de Lisboa*⁵¹. Deste período inicial do docente, entre a Guarda e Leiria, conhecem-se os desenhos naturalistas, nos quais debuxa paisagens de casarios e ruas das zonas campestres do interior do país: “Arco do Bispo”, Castelo Branco, 1938; “Quinta dos Bentos”, Guarda, década de 1930; “Terras Altas – Granito”, São Romão (Ceia), 1939; e “Castelo Novo”, Fundão, 1939 (ver anexo A, fig. 41 a 43). Estes desenhos podem ser tidos como indicativos da sua presença nestas terras, cujas datas não tem necessariamente que encaixar nas datas da sua permanência de professor nestas paragens. Assim, e sem documentação mais circunstanciada, há que explorar todas as hipóteses interpretativas, incluindo a menos provável, a de Filipe viajar noutros momentos pelas zonas onde fora docente e executar os seus registos de viagem, nos quais debuxava ou pintava os cenários rurais e urbanos que havia visitado.

Na investigação, seguindo pelos caminhos e rumos tomados pelo nosso pintor na década de 1930, através de revistas, jornais e publicações da época inicial do Estado Novo, deparamo-nos *com um outro* Manuel Filipe, poeta e ensaísta, que por vezes foi confundido com o pintor condeixense. Sabemos que este colaborou, entre outros, num jornal estudantil entre 1933-34 sob a tutela da AAC chamado *Coimbra*; no *Diabo*, de 1934 a 1940; nos *Cadernos da Juventude*, 1937; no *Sol Nascente* de 1937-38; e na

⁵⁰ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985; Tannock, Michael, *Portuguese 20th century Artists: A biographical Dictionary*, op. cit., p. 69; e Moita, Irisalva, *Lisboa: Século XX nas Artes Plásticas*, op. cit., p. 92.

⁵¹ Arquivo de José Júlio Barbosa de Moraes Sarmento: *Diário de Lisboa*, n.º 5848, de 5-III-1939, p. 4; e n.º 5851, p. 3 e n.º 5861, p. 7; e *Ilustração*, n.º 318, 14.º ano, 16 de Março de 1939, p. 7. Ver anexo A, fig. 40.

Seara Nova (entre 1937-1946?)⁵². Encontrámos, também, uma referência ao nome de Manuel Filipe no jornal *O Comércio do Porto*, averbado no rol dos jornalistas, entre as datas balizadas de 1854-1954.

Hipótese que mereceu ser investigada, num estudo posterior efectuado por um especialista da História e Cultura Neo-realistas. Com efeito, este homónimo Manuel Filipe, literato, é-nos indicado, na tese de Luís Costa Dias que aborda a obra deste no contexto do neo-realismo literário e o distingue do nosso MF, pintor. Havia a ideia, sobretudo a partir da década de 80, que MF pintor teria escrito os artigos, nos referidos *Cadernos da Juventude*, *Diabo* e *Sol Nascente*. Sabemos hoje, a partir da investigação de Luís Costa Dias, que tal não sucedeu. Tratar-se-á, portanto, do *outro*, o homónimo Manuel Filipe, o literato, a fazê-lo.

No seguimento da investigação, deparamo-nos com a edição *on-line* de um «Dicionário dos autores Bairradinos», que vem reforçar a tese de Luís Costa Dias: há um outro Manuel Filipe. Este, de seu nome Manuel da Conceição Filipe, nasceu no Troviscal em 23 de Maio de 1912 e faleceu em Oliveira do Bairro a 3 de Outubro de 1994. Licenciou-se em Letras na Universidade de Coimbra, foi professor do ensino secundário (tal como o pintor) numa escola particular, através da investigação de Luísa Duarte Santos sabe-se, de modo irrefutável, que foi este quem manteve activa colaboração literária e crítica nas revistas e jornais ligados ao neo-realismo⁵³. O equívoco está desfeito.

1938: Viagem de formação artística por França e Suíça

Não sendo muito viajado; o pintor Manuel Filipe reconhecerá, mais tarde, ter sido influenciado pelas suas visitas a museus e galerias da Europa, Marrocos e Turquia⁵⁴. Mas é da época da sua primeira exposição de pintura que, partindo de Castelo Branco, Manuel Filipe enceta talvez a mais relevante viagem de exploração artística por alguns países do Ocidente europeu, então à beira do abismo. Sabe-se hoje do facto por ter o

⁵² Costa Dias, Luís, *O Vértice Cultural de uma demonstração cultural – Imprensa periódica na formação do Neo-realismo (1930-1945)*, Tese de Dout., FLUC, 2011, pp.137, 194, 206, 207, 215 e 240.

⁵³ Mota, Arsénio, *Dicionário de Autores Bairradinos*, Edição Digital, Junho de 2015: <http://issuu.com/arseniomota.blogspot.com/docs/dicionario-bairrada>, a 26 de Novembro de 2015

⁵⁴ *Manuel Filipe: Pintura e Desenho*, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1991.

pintor deixado um esclarecedor *Caderno de Viagem*, manuscrito quasi integralmente a lápis⁵⁵, formalmente não datado. Porém, pela análise crono-matemática do calendário⁵⁶ só poderia ser este ano (em alternativa, as datações mais próximas, e muito improváveis, seriam 1927 ou 1944) e o próprio autor regista depois, também a lápis, a data em que terá redigido os apontamentos – 14 de Novembro de 1938.

Trata-se de um tipo de documentação muito rara no contexto do espólio de Manuel Filipe, em geral pouco atreito a escrever notas (ou a deixar vestígios), reflexões ou impressões. Sabe-se que o pintor atravessou Espanha, em plena Guerra Civil, em comboio munido com bilhete de 3.^a classe, partindo de Castelo Branco numa sexta-feira, 5 de Agosto e chegará a Paris, numa terça-feira, 9 de Agosto, onde se deterá, pelo menos, uma semana, com uma exploração muito intensa do museu do Louvre, do qual afirma: “deslumbrou-me pela grandiosidade. Fazia-o muito menos imponente (...) em Paris tudo é monumental”. Seguirá depois para a Suíça, percorrendo Lausanne, Lucerne, Basileia. Delicia-se aqui com as paisagens helvéticas, rurais e urbanas.

Desce depois a Nice, onde comprou “dois quadritos. Um dos quais de Bernerdac” e daqui seguiu de comboio para Hendaye, onde chegou “numa brumosa manhã se Setembro”, indiciando já o fim do périplo que tanto o marcou.

O *Caderno de Viagem*, embora muito sintético, contém uma série de apreciações e de avaliações que serão relevantes para interpretar o posterior percurso do pintor, razão pela qual ele será referido em diversas ocasiões. Por enquanto, releve-se que confirma o seu gosto preferencial pelos naturalistas a quem chama “realistas” (Silva Porto, Malhoa, Sousa Pinto, etc.) e nesta linha conclui que “Quem se lembrou de falar de Eduardo Manet para filiar a pintura de Columbano, engana-se”⁵⁷. Para si, Columbano é ainda o expoente máximo da pintura portuguesa. Manuel Filipe coloca-se numa encruzilhada, pois o misticismo verdadeiro dos primitivos italianos também o atrai. Mas sente-se hesitante ainda perante o grande desafio das opções estéticas e até, porventura, ideológicas, como se pode ler nesta passagem decisiva: “Tenho 30 anos. A idade boa para entrar, ou melhor para consolidar crenças e marcar caminhos a seguir. O ensino não basta. Exige mais a mim próprio. A arte não chega ainda. A arte... são muito

⁵⁵ Espólio Manuel Filipe, CMCN, Galeria Manuel Filipe, *Caixa do Legado Manuel Filipe*.

⁵⁶ Conjugação dos assinalados dias do mês com os também assinalados dias semanais.

⁵⁷ Espólio Manuel Filipe, [Caixa], *Caderno de Viagem*, mns., fls. 23-24.

oscilantes [as coisas] que penso da arte. Nada de definitivo para mim. Agora, crente, logo, hesitante, amanhã crítico para depois crer novamente...”⁵⁸.

Resolverá em grande parte este dilema quando abraçar, no início dos anos 40, o expressionismo formal e a temática social que o neo-realismo pictórico e o mais vasto movimento ideológico e cultural em que se insere, e do qual aspirava ser a vertente de intervenção plástica, veiculam. Por então, ainda se interrogava sobre a validade desta sentença, “Artista. Deixarás de ser artista quando [te] puseres a pintar quadros revolucionários de sentido social, ainda que os temas por ti livremente escolhidos estejam identificados até ao mais íntimo do teu sentir”. Respondendo, questionava se alguém se autorizaria a tomar semelhante atitude perante o Artista. “Não poderá o artista tratar *livremente* o tema que quiser, desde que o faça com alma, com emoção?”. Neste período, exarava um excerto da profissão-de-fé do artista plástico. Rezava assim – “Creio firmemente na obra de arte como meio de cultura, de sensibilidade, não só do artista para a executar, mas também e sobretudo de sensibilidade das pessoas que a contemplam”⁵⁹. E, neste ponto, manter-se-á fiel à fé da sua profissão.

Leiria e os anos 40 da produção da Fase Negra

Não podemos confirmar exactamente qual a data de chegada de Filipe a Leiria, contudo se saiba que em 1940 já se encontra a lecionar no Liceu Rodrigues Lobo⁶⁰, aliás, escola onde chegará a professor efectivo, director de ciclo e, em 1943, vice-Reitor⁶¹. É neste liceu que vai conhecer Maria Luísa Gravata, sua colega de docência, com quem vai casar em Lisboa, a 4 de Setembro de 1940⁶². Do casamento irão nascer, em Lisboa, os filhos, Luís Gravata Filipe (a 22/08/1943) e António Gravata Filipe (a 16/04/1947)⁶³. Na cidade do Lis vive na Rua Nova, do Bairro Novo, onde assentou o

⁵⁸ *Idem, ibidem*, fl. 28.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, fl. 30.

⁶⁰ *Galeria Manuel Filipe*, Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2007.

⁶¹ Penim, L., *História de Autores Menores*, op. loc. cit, p. 103; *Região de Leiria*, 6-I-1944, ano IX, nº 370, na rubrica Notas e Informações – «Dr. Manuel Filipe», p. 1; *Diário de Governo*, nº 300, II série, 27-XII-1943, p. 6.781.

⁶² *Galeria Manuel Filipe*, Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2007, pp.3-4; e Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

⁶³ Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

atelier num anexo da casa, e no qual produziu as suas pinturas e grande parte do ciclo dos carvões negros⁶⁴, a *fase negra* que nos interessa particularmente neste trabalho.

Sabemos, por intermédio dos filhos e por uma carta escrita ao amigo Narciso Costa, que Filipe e a família só irão para Lisboa em 1947: ora, se conjugarmos a informação do galerista Rodrigo Freitas indicativa de que a época da permanência do artista em Leiria terá decorrido ao longo de oito anos: é possível assim deduzir que, em setembro de 1939, de modo a assegurar o início do ano lectivo, MF já estaria na cidade do Rio Liz⁶⁵. Durante esta estadia, será notória a progressiva aproximação, na sua própria arte, às teses neo-realistas senão mesmo à tese frentista propugnada pelo Partido Comunista. Com efeito, registará o poeta leiriense Manuel Ferreira, “quando fui para Cabo-Verde levei uma carta do pintor Manuel Filipe [para Baltazar Lopes] (...) Nós tínhamos as mesmas ideias, já, nesse tempo – as ideias que hoje temos próximas ou dentro do partido onde estamos, digamos, nos princípios gerais, quer dizer, na política (...) Na política naquilo que éramos continuamos a ser irmãos”⁶⁶.

É o período no qual MF conheceu e fez outros amigos notáveis, tais como Miguel Torga (com quem se relacionou entre 1939 a 1943, durante a estadia do médico Adolfo Rocha na cidade)⁶⁷, ou menos conhecidos hoje, como José Pais («Zé» Pais), Horácio Elizeu, Rocha e Silva, Narciso Costa⁶⁸ e Baltazar Lopes, com quem travou breve mas profícua amizade, enquanto Lopes fazia o estágio para a docência liceal. Quando Baltazar sair de Leiria em 1940, levará com ele um desenho de MF (que em 1947 será a capa do seu primeiro romance *Chiquinho*)⁶⁹. O facto de desenhar capas, ou de os seus desenhos serem utilizados em capas de livros, não será único, mas raro, pois lembre-se a mencionada capa de *Condeixa-a-Nova*, de Santos Conceição (ver anexo A, figs. 44, 45).

⁶⁴ Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

⁶⁵ *Manuel Filipe: exposição de pintura*, Degrau – Galeria de Arte da Figueira da Foz, 14 de Julho a 5 de Agosto de 1972, Figueira da Foz; Arquivo Distrital de Leiria, Arquivo Pessoal Narciso Costa – Narciso Costa e amigos, volume 18, *Artistas Plásticos*, ficha Manuel Filipe, carta de 30 de Outubro de 1947; e Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

⁶⁶ Encontro com Manuel Ferreira” in Laban, Michel, *Cabo Verde: Encontro com escritores*, vol.I, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992, pp.120-121.

⁶⁷ Dados recolhidos da entrevista com o Dr. Arménio Gonçalves.

⁶⁸ Arquivo Distrital de Leiria (ADL), Arquivo Pessoal Narciso Costa; Narciso Costa e amigos, vol. 18, *Artistas Plásticos*, ficha Manuel Filipe, carta, para a Rua do Egipto, nº 26, Santo Amaro de Oeiras.

⁶⁹ In Laban, Michel, *Cabo Verde: Encontro com escritores*, vol.I, op. cit., pp. 120-121.

É provável, como já se avançou, que num ambiente cultural pequeno tenha também conhecido o poeta Afonso Lopes Vieira e os artistas Jorge Maltieira e Alfredo Baptista⁷⁰. Certo é que Filipe trava grande amizade com Narciso Costa, a quem depois escreve algumas vezes quando se fixar em Lisboa, e participa na tertúlia leiriense que se reunia na casa deste último, para os lados da rua D. Afonso Henriques e da rua da Beneficência, no sentido descendente do castelo, na qual participavam outros artistas plásticos como Lino António, Luis Fernandes, Miguel Barrias⁷¹. O círculo prolongava no tempo o grupo dos *modernistas de Leiria* que se constituía por volta de 1923, quando Lino António se representar no óleo «Nós» (com Narciso, Fernandes e António Varela), dado recentemente evocado como significativo evento cultural na cidade⁷².

É a época de grande actividade cultural e associativa e de outras preocupações extracurriculares de Manuel Filipe, nomeadamente realizando conferências, escrevendo artigos em jornais e expondo as suas obras plásticas. Afirma-se o cidadão interventivo e empenhado na sociedade em que se insere, participando em 1940, num ciclo de sessões culturais sobre a cultura francesa, promovidas pela associação Leiria Gimnásio Club, com a comunicação "A pintura francesa"⁷³, ainda um eco, porventura, da assinalada viagem de exploração artística, em 1938. Através da imprensa local e, em particular, de duas cartas escritas por esta época a Mário Dionísio, sabe-se que vai Filipe estar intimamente ligado ao Leiria Gimnásio Club e que encetou esforços no sentido de promover as sessões culturais do Club, nomeadamente as conferências, onde tenta trazer figuras influentes ligadas às novas correntes da cultura portuguesa como Mário Dionísio, Irene Lisboa, Ramos Almeida e outros⁷⁴. Confirma-se, numa pesquisa mais atenta na imprensa local, que MF integrou a direcção do Leiria Ginásio Club, a qual tomou posse como secretário a 21 de Março de 1945⁷⁵, sendo eleito depois presidente

⁷⁰ Cf. Vasconcelos, Arménio, Nota de Abertura, in Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, Figueiró dos Vinhos, Academia de Letras e Artes Lusófonas, 2016, p. 7.

⁷¹ www.cm-leiria.pt/uploads/documents/file/4027/leiria-ruas-e-ruelas.pdf; Cf. ADL, Fundo Horácio da Silva Elisieu, *Catálogo de Exposição de Luís Fernandes e Miguel Barrias*, 1935

⁷² Cf. a recriação histórica dos *modernistas de Leiria*: *Diário de Coimbra*, ano 86.º, n.º 29.201, 27-V-2016, p. 17.

⁷³ Dias Coelho, José, *Leiria entre 1920 e 1940: sensibilidade e vida quotidiana*, tese de mestrado, FLUC, Coimbra, 1998, p. 123.

⁷⁴ Espólio Mário Dionísio, Casa da Achada, Correspondência de Manuel Filipe para Mário Dionísio, carta de Março de 1945; carta doc. 11, folha 1; cf. anexo C-IX.

⁷⁵ *O Mensageiro*, 31-III-1945, ano XXX, n.º 1428, «Leiria Ginásio Club», p.3; *Região de Leiria*, 29-III-1945, ano X, n.º 431, "Leiria Ginásio Club", p.1.

desta associação (tomando posse em Janeiro de 1946), na qual irá promover cursos livres nocturnos⁷⁶ e há notícia, em 1947, de subscrever como mandatário a carta circular enviada aos sócios do Leiria Ginásio Club, a convocar uma Assembleia Geral que visava a fusão do Clube com a Assembleia Leiriense⁷⁷, documento que comprova ser Filipe um dos mais prestigiados e activos sócios do LG Club.

Ao mesmo tempo que a sua vida familiar se estabiliza em Leiria com a agregação profissional na docência de Luísa, a sua mulher⁷⁸, comprova-se que, entre 1944 e 46, Filipe colabora no semanário *Região de Leiria*⁷⁹, no suplemento «Arte», do jornal *A Tarde*, e na revista *Aqui e Além...*, ambos do Porto e, em 1946, na *Gazeta de Coimbra*, aqui com um texto, de teor enciclopédico, sobre Delacroix⁸⁰ e ilustrado com «A Liberdade guiando o Povo», guião para um programa social e político que, após as ténues expectativas de 45, a ditadura inviabilizara de novo. Entretanto, nas repetidas viagens a Lisboa, com assiduidade frequenta os Museus e salões de arte, considerando as acções pedagógicas e educativas operadas por estes, nessa época, nada favoráveis aos espectadores e desencorajando mesmo, pela sua utilização antididáctica, a participação do público⁸¹. É bem evidente, por esta altura, que Manuel Filipe patenteia já um espírito irreverente e crítico face à situação política e à realidade social e educativa do país. Espírito crítico que, nesse período e ao longo dos anos, irá transpor para as suas obras (neo-realistas e não só) e que se espelhará na sua condição de artista.

Em 1943, a propósito de uma crítica que Adriano Gusmão escreve na *Seara Nova*, sobre o Salão de Primavera desse ano, Filipe escreve uma carta à redacção da revista a criticar a atitude e posicionamento de Gusmão em relação ao seu modo de ver a arte, os artistas e o próprio papel (do) crítico da arte. Trata-se de uma peça de polémica que consideramos fundamental, como se verá no capítulo II, apesar da resposta de Gusmão,

⁷⁶ *Região de Leiria*, 17-I-1946, nº 471, p. 1; e *Região de Leiria*, 25-IV-1946, ano XI, nº 484, p. 2.

⁷⁷ Arquivo Distrital de Leiria, Fundo Horácio Elizeu – Caixote 1, Documentação Pessoal – Correspondência recebida e expedida, *Carta circular aos sócios*, de Fevereiro de 1947, pp. 51, 52.

⁷⁸ Cf. *Região de Leiria*, 21-X-1944, nº 410, p. 21,

⁷⁹ *Região de Leiria*, 19-IV-1945, ano X, nº 434, “Exposição de Arte e conferência”, p.1.

⁸⁰ *Gazeta de Coimbra*, ano XXXV, nº 4.180, ano 35, 30-V-1946, na rubrica «*Artes Plásticas – Os Grandes Artistas*», pp. 3 e 7; cf. Anexo B-X.

⁸¹ Arquivo Distrital de Leiria, Arquivo Pessoal Narciso Costa – Narciso Costa e amigos, volume 18, *Artistas Plásticos*, ficha Manuel Filipe, carta de Outubro de 1947, folha 2; carta Belém, Travessa Marta Pinto, 6-2º, fls. 2 e 3.

na *Seara Nova*, ter sido meticulosamente elaborada para arrasar Filipe, na réplica, sem contudo a revista publicar a inicial crítica do pintor⁸².

A sua primeira exposição individual em Leiria, em verdade, *a duo*, será em 1941: “*Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe e Luís Fernandes no salão da Comissão Municipal de Turismo de Leiria*”, como o próprio nome indica, sob o patrocínio da Comissão onde o seu amigo Narciso Costa começa a pontificar. Aqui Filipe apresenta obras em três categorias: 22 óleos, 7 desenhos e 2 carvões⁸³. A segunda exposição individual de Filipe na cidade, em 1944, fora já referenciada por Michael Tannock, no seu livro de referência⁸⁴. Em 1945, o professor e pintor vai expor por duas vezes: colectivamente na “*Exposição de Pintura e Escultura, Leiria Gimnásio Club*”, em Março, onde apresenta 3 obras; e individualmente na “*Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe: integrada no programa cultural do Leiria Gimnásio Club*”, em Abril, expondo 17 pinturas e 27 desenhos, dos quais, desenhos negros⁸⁵. Conclui este ciclo de exposições leirienses em Maio de 1946, integrando a colectiva “*Exposição de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, Comissão Municipal de Turismo*”, mostrando seis pinturas e um carvão⁸⁶.

Esta dinâmica de intervenção na cena pictórica leiriense permite-lhe o relacionamento com *ateliers* de arquitectura (nomeadamente o do Arq. Ernesto Korrodi, entretanto falecido em Fevereiro de 1944)⁸⁷ mas também com tertúlias de escritores, activistas políticos e intelectuais, além de Torga, já referido, como com Vasco da Gama Fernandes, entre outros⁸⁸.

⁸² *Seara Nova*, n.º 825, 5 de Junho de 1943, «Ainda o Salão da Primavera: Resposta a "Reparo a uma crítica"», pp.137-139, assinado, Adriano Gusmão.

⁸³ Arquivo Distrital de Leiria, *Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe e Luís Fernandes no salão da Comissão Municipal de Turismo de Leiria*, Tipografia e Encadernação Mendes Barata, Leiria, Junho de 1941.

⁸⁴ Tannock, M., op. cit., p. 69.

⁸⁵ Arquivo Distrital de Leiria, *Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe: integrada no programa cultural do Leiria Gimnásio Club*, Tipografia e Encadernação Mendes Barata, Leiria, Abril de 1945; e Arquivo Distrital de Leiria, *Exposição de Pintura e Escultura, Leiria Gimnásio Club*, Tipografia e Encadernação Mendes Barata, Leiria, Março de 1945.

⁸⁶ Arquivo Distrital de Leiria, *Exposição de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura*, Comissão Municipal de Turismo, no Salão do Teatro D. Maria Pia de Leiria, Abril/Maio de 1946.

⁸⁷ *Região de Leiria*, 3-II-194\$, ano IX, n.º 374, p. 1.

⁸⁸ Informações recolhidas na entrevista ao galerista Rodrigo Freitas.

Manuel Filipe vai estar particularmente activo no ano de 1945, altura em que toma pública posição dos seus ideais sociais e culturais e em que melhor explicita, em palestras, organização de debates ou artigos, os princípios capitais e as concepções estéticas do neo-realismo. Por meados do ano troca correspondência com Fernando Namora sobre a possibilidade de realização de uma exposição de artistas condeixenses, alguns deles Neo-Realistas, em Coimbra, em homenagem ao mestre Dr. João Antunes⁸⁹, a qual cremos ir ao encontro das necessidades, entretanto surgidas, de explicitar e reforçar o momento de afirmação que a vertente plástica do movimento exigia para se consolidar e impor no panorama das artes. Esta *Exposição de óleos, aguarelas, desenhos, fotografias e modelação*, num total de oitenta e oito trabalhos, será materializada em Coimbra, na delegação local de *O Primeiro de Janeiro*, sendo os conferencistas da sessão de abertura, além de MF, M. Deniz-Jacinto e o capitão Santos Conceição⁹⁰. Filipe expõe na cidade pela primeira vez um conjunto significativo de desenhos Negros e óleos, num total de seis obras⁹¹, num núcleo de conterrâneos no qual sobressai Fernando Namora, além de António Simões Moita, José Pinto, Gabriel Agapito, José Ventura e Joaquim e Frederico Melâneo⁹² e outros. A exposição colectiva, bem publicitada e recebida em Coimbra, seria reinstalada em Condeixa, sendo aqui inaugurada a 7 de Março de 1945⁹³.

De novo em Coimbra, Manuel Filipe volta a expor, agora na delegação de *O Primeiro de Janeiro* (onde é anunciada a *Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe*), galeria onde apresenta um vasto conjunto de 45 obras, tendo aberto as portas no dia 5 de Maio de 1945⁹⁴. Filipe vai continuar a expor individualmente, ao longo do ano,

⁸⁹ Silva, Paulo, *Fernando Namora por entre os dedos da PIDE*, Minerva, Coimbra, 2009, p. 54; e *Gazeta de Coimbra*, ano 34, n.º 4796, 27-I-1945, “Inaugura-se hoje uma exposição de amadores no salão de O Primeiro de Janeiro”, p. 1.

⁹⁰ *Diário de Coimbra*, 27-I-1945, ano XV, n.º 4953, «A exposição de Artistas de Condeixa», p.1; *Diário de Coimbra*, 28-I-1945, ano XV, n.º 4954, «Foi inaugurada ontem a exposição dos artistas de Condeixa», p. 1.

⁹¹ *O Despertar*, 3-II-1945, ano XXVIII, n.º 2824, «Exposições de Arte», Ernesto Donato, pp. 1 e 4.

⁹² Namorado, Joaquim, “Exposição de Manuel Filipe”, *Vértice*, Vol. I, fascículo 3, n.º 12-16, Maio de 1945, pp. 65-67; e <http://www.cm-condeixa.pt/menu/cultura/pintores/joaquimMelanio.html>

⁹³ Cf. *Gazeta de Coimbra*, 8-III-1945, ano 34, n.º 4810, «Notícias de Condeixa»; *O Despertar*, 27-I-1945, ano XXVIII, n.º 2823, «Inauguração da Exposição dos Artistas de Condeixa», p. 1; *Noticias de Coimbra*, 31-I-1945, ano XI, 3ª série, n.º 164, «Exposição dos Artistas de Condeixa», p. 7; *Correio de Coimbra*, 27-I-1945, ano XXII, n.º 1160, «Exposição dos Artistas de Condeixa», p. 2.

⁹⁴ *Gazeta de Coimbra*, 3-V-1945, ano 34, n.º 4833, «O pintor Manuel Filipe vai expor nesta cidade», p. 4; *Diário de Coimbra*, 5-V-1945, ano XV, n.º 5047, p. 1.

os seus carvões negros, no Porto (Clube Fenianos) e em Braga (Sindicato dos Caixeiros)⁹⁵, mas Tannock revela-nos que, também em 1945, expõe individualmente em Alpedrinha (Fundão, distrito de Castelo Branco)⁹⁶, o que leva a crer que será uma exposição que também integra os seus desenhos negros, na senda das três anteriores e da individual de Leiria desse mesmo ano. Estas exposições causaram agitação nos meios onde são expostas, e na imprensa local de Coimbra, Porto e Braga, como se verá – será este o momento fulcral em que o pintor se revela ao público em geral, um pouco tardiamente, tendo em conta que já tem 37 anos⁹⁷.

É em Leiria que vai trabalhar com afinco na sua fase artística que mais prazer lhe dá a executar, a *Fase Negra*, como mais tarde o próprio a irá designar. Esta será quase, se não mesmo, integralmente executada em Leiria, entre 1942-1945, embora se possa equacionar que a fase se estenda até 1948, hipótese que examinaremos detalhadamente, sobretudo em torno da conclusão do tríptico «O mercado de trabalho do Alentejo». Como a Fase Negra constitui o objecto fulcral do presente estudo, e será examinada e comentada no IV capítulo, dispensamos por agora avançar mais, senão para reforçar a ideia de que é o meio leiriense, e a dinâmica cultural em que MF aí participa, também co-responsável pela oficina, criativa e crítica, do pintor.

Se Filipe crê nos ideais de utilidade social da arte que o neo-realismo tinha acarreado para a cena portuguesa, assim melhor o demonstrou nas suas obras da Fase Negra. Mas não se limita aos carvões negros: na década de 40 também chega a produzir uma série de outros desenhos e obras a óleo. Disso são exemplo os estudos de cor e paisagens a óleo, como: «Leiria e o Rio», talvez de 1941; «São Pedro do Sul», sem data, mas que cremos serem datáveis da década de 40; «Convento da Graça e Jardim», 1941 (?); o óleo impressionista «Paisagem», s. d. (ver anexo A, fig. 46-49), uma evocação de paisagens naturalistas de Malhoa, de Falcão Trigoso, talvez do mestre Condeixa, mas que cremos do mesmo modo entrar na baliza cronológica do período leiriense; e o tríptico «Família», de 1941 (?) (ver anexo A, fig. 50), este último com apontamentos

⁹⁵ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985; e Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal: 1940/1980*, ICLP/Ministério da Educação, 3ª edição, Lisboa, 1991, p. 36.

⁹⁶ Tannock, M., op. cit., p. 69; cf. *Diário de Coimbra*, 6-V-1945, ano XV, nº 5.048, «Foi ontem inaugurada a exposição do sr. Dr. Manuel Filipe», p. 1.

⁹⁷ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985; e Rui Mário Gonçalves, *Pintura e Escultura em Portugal: 1940/1980*, op. cit. p. 36.

disformes, explorando a desproporção dos corpos e os contrastes de cor, parece-nos ser um prenúncio ou estudo para os quadros a óleo neo-realistas deste período, trabalhados e apresentados pelo pintor. Registe-se também uma panóplia de desenhos a carvão, dos quais chegaram até nós apenas: «Os Pobres de Leiria», 1943, uma outra homenagem a Raul Brandão (escritor também invocado no carvão «Sub-gente»); e «Rua de Aldeia», 1941 (ver ano A, fig. 51, 52), esboço inscrito no mesmo caminho descritivo dos anteriores desenhos de paisagem urbana da Guarda e Castelo Branco.

Com o mesmo teor crítico e o registo da frontal denúncia social e política da realidade portuguesa que apresenta na *Fase Negra*, MF pinta os óleos: «Derrocada», de 1944; «Senhora da Terra», de 1945; «Guerra», década de 40 (ver anexo A, fig. 53-55); e encontramos a referência a um outro óleo, «Crepúsculo», de 1944, o qual não conhecemos, nem em reprodução, mas não deixaremos de ponderar a hipótese de seguir a mesma linha crítica dos óleos acima referidos. Nenhum indício em contrário existe, apesar dos óleos, ao invés dos carvões, não colherem consensos entre os amigos e companheiros do movimento: Joaquim Namorado, seu amigo e correspondente, encontrará mesmo sérios limites à sua capacidade transpositiva de escalas e de técnicas, da pequena para a grande superfície, da ductilidade manual do carvão para a preparação do óleo na rugosidade da tela, da sobriedade do claro/escuro para a policromia descomedida, pensando que o pintor iria comprometer por esta via o poder de comunicabilidade e o capital de sedução obtidos na pequena escala e jogados no contraste, tão difícil, afinal, do branco e preto⁹⁸.

Na sequência destas exposições e face às críticas positivas ou aniquiladoras remetidas aos seus trabalhos, Filipe amadurece e intenta avançar no terreno teórico da sua arte: ao ser entrevistado por Júlio Pomar, para a página “Arte” do jornal vespertino *A Tarde*, vemos surgir pela primeira vez, em torno da sua pintura / desenho, o termo neo-realista *aplicado* à arte visual-pictórica. Pomar será assertivo, dirigindo-se a MF. “você faz em pintura o que, entre nós, portugueses, só na literatura se tem tentado. O neo-realismo...”. Será para essa mesma página que Filipe irá escrever, de imediato, dois artigos nos quais correlaciona, no plano cívico e estético, o papel da arte e do artista enquanto Homem em conexão com o mundo que o rodeia⁹⁹.

⁹⁸ Cf. Namorado, Joaquim, «Exposição de Manuel Filipe», *Vértice*, op. cit., Maio de 1945, p. 67.

⁹⁹ Pomar, Júlio, «Diálogo Breve com Manuel Filipe», in: *A Tarde*, Supl. «Arte». n.º 3. Porto:

O pintor participará ainda em outras exposições colectivas, com os seus desenhos negros. No ano de 1946 na “*Exposição de Primavera*”, em Junho, no Ateneu Comercial do Porto e na “*Exposição Geral de Artes Plásticas*”, em Julho, na SNBA; em Maio de 1947 participa na sua 2ª *Exposição Geral de Artes Plásticas*, na SNBA¹⁰⁰. Aparece-nos, ainda, persistentemente, nos catálogos por nós consultados, uma exposição individual realizada por Filipe em 1947, dado que não conseguimos confirmar, pois nada achámos nesse sentido a não ser uma data, nem sabemos sequer o sítio e instituição da exposição.

Na II EGAP, a 13 de Maio de 1947, dias após ter sido inaugurada, o ministro do Interior desloca-se com alguns elementos da PIDE à SNBA, na Rua Barata Salgueiro, e aí mesmo manda apreender quaisquer objectos artísticos que possam ser considerados insurgentes, de vários artistas. Entre as onze obras de arte arroladas, uma é de Filipe, um carvão, consta do catálogo, sob o n.º 67, “Asilo”, será posteriormente vendido ao Eng.º Manuel Torres, grande entusiasta e coleccionador da pintura modernista e neo-realista, actualmente cedido à Câmara Municipal de Condeixa. Intensificam-se as perseguições aos artistas da Oposição, chamados à polícia, onde receberam ameaças e outras formas de coacção. A Manuel Filipe a polícia política exige uma confissão de não adesão ao MUD Juvenil e que deixe de expor, sob pena de demissão do cargo público de professor liceal¹⁰¹. O pintor terá de optar entre a defesa da estabilidade familiar e a sua arte. Como professor e funcionário público, assinara um papel, sob declaração de honra, no qual rejeitava aderir a associações secretas ou a qualquer organização política considerada subversiva; para não colocar a família em risco – nascera, para mais, o segundo filho, havia um mês – toma a decisão de abdicar da pública exposição das suas obras¹⁰², sobretudo as que seriam designadas – e malditas, para a boa-consciência burguesa e a má-consciência repressiva e inquisitorial do Estado Novo – *desenhos negros*.

Tipografia do Jornal de Notícias, 23-VI-1945. p. 3; e Filipe, Manuel, «Coisas que muitos sabem» (I) *A Tarde*, supl. «Arte». n.º 13, 1-IX-1945; e *idem*, (II). n.º 15, 15-IX-1945..

¹⁰⁰ Gonçalves, R. M., *Pintura e Escultura em Portugal: 1940 / 1980*, op. cit., pp. 40-41; Cf. Catálogos *Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, SNBA, 1946; e [Catálogo] *2ª Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, SNBA, 1947.

¹⁰¹ Gonçalves, R. M., *Pintura e Escultura em Portugal*, op. cit., pp. 43-44; e ANTT, PIDE/DGS, proc. n.º 494 / 47: Auto de busca e apreensão, fls. 1 e 2; e Auto de Declaração, fls 34 e 35 (ver anexo A, fig. 58-63).

¹⁰² Dados recolhidos na entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

Atravessar o deserto: o silêncio (quase) plástico

Entretanto, Manuel Filipe muda-se, com a sua família, para a grande cidade. O pintor trocará, por longo lapso temporal, a incerteza das telas e a inquietude dos carvões pela subsistência certa e paga da bata do professor. Entre 1947 e 1960, é o período em que mais se dedica ao ensino, reduzindo o trabalho de atelier, numa conjuntura adversa da qual sabe de antemão não poder expor o pouco que executa. Mas alguns casos de excepção demonstram que Filipe não abandona, de todo, a sua arte, pois em 1948 conclui ou retoca o referido tríptico «Mercado de trabalho do Alentejo». Sinal de que o pintor está vivo. E continuará a desenhar e a pintar esporadicamente, trilhando novos caminhos da pintura e explorando novas técnicas artísticas, como são os casos mais evidentes da tela-colagem e serigrafia (ver anexo A, fig. 56, 57).

Sabe-se ainda de uma exposição individual de Manuel Filipe, em 1952 (da qual apenas encontramos a referência da data nos catálogos consultados); e de duas outras, em 1959, a primeira, em Março, na colectiva *Iª Exposição de Desenho Moderno*, patente nas instalações da Casa da Imprensa, em Lisboa, na qual expõe uma obra da amaldiçoada *Fase Negra*, “Litoral Trágico”; e, a segunda, também colectiva, no *II Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa*, no mesmo local da anterior¹⁰³. Ora, todos estes dados por nós recolhidos atestam que não só não deixou de praticar a sua arte, como expôs pontualmente. Tanto quanto se conseguiu apurar, a ideia de que pinta para a gaveta e nada divulga do teor subversivo, ou assim oficialmente julgado, dos seus desenhos negros, não é totalmente correcta, pois a contrariar esse lugar-comum expõe “Litoral Trágico”; ao mesmo tempo, estas mostras anunciam um novo ciclo na sua dinâmica artística que, a partir de 1960, exigirá a pública exposição dos seus trabalhos.

Dir-se-ia que a discreta actuação e exposição artística do pintor, se é certo que não colocou em risco a integridade pessoal ou profissional, nem a da sua família, serviria para alimentar o sonho de voltar ao contacto com o público, para quem, afinal, toda a obra se destina; embora possamos considerar que as pontuais participações em mostras colectivas exceptuam o silêncio artístico a que se devotou neste período. Por outras

¹⁰³ *Iª Exposição de Desenho Moderno*, Casa da Imprensa, Lisboa, 1959; e *II Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa*, Casa da Imprensa, Lisboa, 1959.

palavras, Filipe conseguiu atravessar o deserto, com as suas telas e os seus esboços, (quase) sem serem vistos.

A intensificação da vertente pedagógica e a afirmação do didacta

A despeito do que tem sido reiteradamente dito e escrito, confirma-se pois que no período de 1947-1960, o professor continua a pintar e a ensaiar experimentalmente novas técnicas, sem prejuízo de se dedicar a tempo inteiro à carreira docente. Também as constantes mudanças de residência, de Leiria para Lisboa, em Lisboa, de Lisboa para Oeiras, depois, de Oeiras para Cascais, não lhe oferecem as adequadas condições, desde logo, de espaço, para trabalhar. Contudo, em 1955, levanta uma casa em Oeiras, à qual em 1957 consegue adossar um grande atelier; mas só reunirá satisfatórias ou mesmo plenas condições de trabalho nos inícios da década de sessenta¹⁰⁴.

Não há dúvida que o pintor (também) se sente realizado na duplicidade do professor: nas cerca de quatro dezenas de anos que dedica ao exercício profissional, o grande trabalho de Filipe terá sido nesta época longa, como docente, exercido nos liceus de Lisboa, entre eles o D. João de Castro, até 1968¹⁰⁵, e depois no Liceu de Cascais. A passagem, o prolongamento, do mundo da arte para o da escola certifica-a MF, professor e artista, quando escrever um *Cômpendio de Desenho* para o 2.º Ciclo dos Liceus, publicado em 1950. Apesar de nesta altura já ser um artista reconhecido no seio das novas linguagens e do neo-realismo, no discurso escolar não se apresenta como artista, aliás, prática prudente, à semelhança doutros professores artistas como Adolfo Faria Castro e Alfredo Betâmio de Almeida¹⁰⁶. As dificuldades de aprovação oficial e de circulação institucional do seu manual, não seriam estranhas à própria condição política e ideológica de Filipe: certamente se relacionaram essas dificuldades com o protelar do reconhecimento oficial do *Compêndio*, que só será adoptado em 1967¹⁰⁷.

O facto de o ter escrito é algo de notável e de significativo peso na sua carreira. Nele valoriza o esforço dos alunos e tal é bem demonstrado pela inclusão dos trabalhos

¹⁰⁴ Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

¹⁰⁵ *Manuel Filipe*, brochura, Escola Secundária de S. João do Estoril, Estoril, 1995.

¹⁰⁶ Penim, L., *História de Autores Menores*, op. e loc. cit., pp. 274, 275 e p.278.

¹⁰⁷ *Idem, ib.*, p. 279; e Rodrigo, Pessoa & Leone, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit.

de alguns deles, nas sucessivas edições do manual didáctico. Tal comportamento sugere um encorajamento salutar e amigo junto de quem se iniciava no mundo da arte.

Pontualmente, sobre o *Compêndio*, diremos que MF, de modo algum se limita aos aspectos meramente técnicos. Nele tenta envolver professores e alunos sugerindo uma atmosfera de participação e acção. E vai mais além, aqui e ali não se coibindo de comparar o desenho com outras áreas do Labor e do Saber. É assim, por exemplo, quando afirmar (de modo a incentivar os alunos definidos como “menos habilidosos”) que “o desenho artístico só raramente surge entre os alunos dos liceus. Quando surja, porém, o professor sabê-lo-á destrinçar e valorizar devidamente. O desenho objectivo (à vista ou de memória) sobretudo no seu aspecto inicial – o esboço – deve ser considerado muito mais como um instrumento do que como um ornamento.

O homem de acção serve-se do esboço, como se serve do bisturi ou do esquadro.

Do que fica dito se depreende que, num tempo de aula, é preferível conseguir de um aluno seis esboços em vez de dois trabalhos acabados...”¹⁰⁸

O professor não se descarta do pintor: Filipe, pacifista, crente no *novo humanismo*, admira o estado quase poético de pura espontaneidade e frescura com que a arte brotava dos seus jovens alunos, alguns dos quais julgou verdadeiras revelações, impelidos pela intuitiva facilidade de expressão plástica, formal, cromática. Sabemos que, como o próprio confirmará, “não interferia nos temas nem nas formas pessoais de expressão dos seus alunos”, antes os orientava apenas com algumas sugestões e boa disposição¹⁰⁹. Ressonâncias da visão rousseauiana da infância pura e selvagem e de um lirismo ético, de raiz romântica, na apreciação da natureza, como, na década de quarenta, em plena guerra mundial, revelará na única crítica cinematográfica que se lhe conhece, na recepção do filme de animação, dos Estúdios Walt Disney, *Bambi* (1942): a escola, fora de qualquer demonstração geométrica, não se poderia transformar num “lugar hostil”, de “vida áspera”, mas na compreensão da ternura infantil. Também na vertente pedagógica, Filipe denuncia uma sociedade onde o homem surge como “ser sublime e hediondo que simultaneamente edifica e destrói civilizações, que ora mata por necessidade, ora por sadismo”, insaciável ser infeliz que nem se contenta em “se

¹⁰⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁹ “Só a Cultura tornará o Homem senhor do seu destino” - Entrevista de Rui Gonçalves a Manuel Filipe”, in AAVV – *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, Filográfica (imp.), Lisboa, 1979.

infelicitar a si e ao seu semelhante”¹¹⁰. O professor, cidadão, noutro belo texto, despede-se emotivamente de uma aluna antetempo falecida¹¹¹; noutro ainda, o professor, dirigente do Ginásio Clube, em 1946, incentiva à prática desportiva e anuncia com entusiasmo a abertura da secção de futebol¹¹².

Amante da natureza, filho e neto de camponeses, Filipe manteve uma acção pedagógica alargada ao culto da mãe-natureza. Exemplo disso foram as suas aulas de trabalhos manuais, para as quais reuniu os alunos no plantio dos jardins do liceu de S. João do Estoril¹¹³, como confirmará: “Em cinco Invernos consecutivos mobilizei várias turmas de rapazes e raparigas e, festivamente, desportivamente, com muita brincadeira mas sempre a respeitar as normas do plantio, deixámos de pé à roda de 750 árvores nos terrenos nas cercas do Liceu S. João do Estoril, onde apenas havia cardos e silvas. Muitas centenas de jovens e alguns professores ali tiveram os primeiros contactos com a enxada, a pá e a picareta. Por mim, tive ali dos maiores dias da minha vida”¹¹⁴.

Manuel Filipe gostava verdadeiramente de ensinar e de interagir com os alunos, não se confinando só ao desenho, como o próprio sublinha: “Os meus últimos 6 anos de vida profissional foram preenchidos quase exclusivamente com adolescentes, e considero esse o período mais belo da minha vida de professor”¹¹⁵. Mas, mesmo antes, sensivelmente nos anos 1955-1960, organizara em Lisboa, enquanto docente no D. João de Castro, duas exposições na Agência Havas¹¹⁶ com a finalidade dos alunos exporem livremente, como reporta um jornal: “um dos mestres, o de desenho (o sr. Manuel Filipe), teve este ano uma ideia feliz”, ao sugerir “aos alunos de todas as classes que preparassem desenhos da sua autónoma iniciativa, deixando-lhes inteira liberdade de escolha dos assuntos segundo as suas predilecções”. Torna-se claro que estas exposições tiveram o intuito pedagógico e social dos alunos poderem compreender como se tratava uma obra exposta e de os responsabilizar pelas suas próprias opções.

¹¹⁰ Filipe, Manuel, «Bambi», *Região de Leiria*, ano IX, n.º 380, 16-III-1944, p.1.Cf. Anexo B-II

¹¹¹ *Idem*, *Região de Leiria*, ano X, n.º 412, 4-XII-1944, «Duas lágrimas, um ramo de crisântemos», p. 1 Cf. Anexo B-IV.

¹¹² *Idem*, *Região de Leiria*, ano XI, n.º 498, 8-VIII-1946, «Foot Ball em Leiria», p. 1.

¹¹³ Da entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

¹¹⁴ Santos Conceição, A., *Condeixa-a-Nova*, op. cit., p.77.

¹¹⁵ “Só a Cultura tornará o Homem senhor do seu destino” – art. e op. cit., não paginado.

¹¹⁶ Espólio Manuel Filipe – Recorte de Jornal, n / id., «No Salão da Agência Havas», s. d.; Cf. Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

Muito próximo dos seus alunos, assumiu-se num mentor ou mesmo num mestre de muitos deles¹¹⁷.

Como o próprio professor caracterizou, no catálogo de uma destas exposições, este género de iniciativas transcendia o mero ensino artístico, porquanto “as razões de ser desta exposição fora do seu ambiente natural – o liceu – cifram-se nisto: por um lado (...) podem estabelecer certa imolação saudável e operante entre os alunos de cada liceu e as diferentes escolas da cidade; por outro lado, podem desenvolver o gosto e o interesse pela prática das Artes Plásticas, trazendo ao seu convívio muitos escolares que, normalmente, se manteriam afastados delas ou se dedicariam a outras actividades, porventura menos interessantes ou até prejudiciais”¹¹⁸. Este período de satisfação profissional e de orientação dos jovens terminaria. Com problemas de saúde, associados a uma crise de neurastenia, pedirá uma longa baixa médica em finais de 1973. Quando a revolução de Abril vier para a rua, apesar de lhe renascer a alma, continuará profissionalmente de licença médica.

Na colha desta sementeira, alguns alunos serão nomes mais ou menos reconhecidos no pequeno mundo das artes plásticas, como Eduardo Nery, Jorge Martins, José Fava, ou Artur Varela, Rafael Calado, Varandas Monteiro, Maria de Lurdes Antunes e Pedro Ferreira Pinto¹¹⁹. E a sementeira é socialmente reconhecida. Por isso, “quando está a passear distraído na rua, em Bragança ou em Faro, alguém lhe toca no ombro e o faz encontrar com um sorriso franco: antigos alunos e puros alunos. É admirável ser mestre”, escreveu J. M. Gaspar, num dos apêndices ao livro de Santos Conceição¹²⁰.

¹¹⁷ Entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

¹¹⁸ Espólio Manuel Filipe – Recorte de Jornal, n /id., «No Salão da Agência Havas», s.d., s/j. (1955?)

¹¹⁹ Entrevista aos filhos de Manuel Filipe; e Rodrigo, Pessoa & Leone, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit..

¹²⁰ Santos Conceição, A., *Condeixa-a-Nova*, op. cit., p.77.

A pintura de volta e à volta da pintura: e o reconhecimento livre da sua arte

O artista é admitido como associado da S.N.B.A. no dia 25 de Março de 1960, na categoria de sócio titular nº 1385, sendo mais tarde "promovido" à categoria de sócio efectivo nº 1904, em Assembleia Geral realizada no dia 16 de Outubro de 1984 (ver anexo A, figs. 64, 65). Após cerca de uma década de quase inactividade artística, podemos entender nesta inscrição uma vontade de crer emergir na vida artística e de regressar aos combates sociais. A declaração da raiz que regressa à terra. Com efeito, MF volta ao trabalho, retomando em plenitude o que se considerou, correctamente, constituir a sua II fase artística, em 1961, e retomando o caminho das exposições: individualmente, numa mostra no Casino Estoril; colectivamente, no *IV Salão de Arte Moderna*, na SNBA, e na *II Exposição de Artes Plásticas* da FC Gulbenkian, na F.I.L.¹²¹.

Filipe prolongará, depois, uma longa série de exposições até 1970: em 1962 – o *58º Salão da Primavera: Pintura, Aguarela, Desenho, Gravura e Escultura*, SNBA; o *II Salão da Fundação Calouste Gulbenkian* (referência dos catálogos consultados de MF); em 1963 – o *59º Salão da Primavera: Pintura, Aguarela, Desenho, Gravura e Escultura*, SNBA; em 1964 – a *Exposição de Pintura e Desenho de Manuel Filipe*, em Coimbra; o *IX Salão da Primavera*, promovido pela Junta de Turismo da Costa do Sol, no Estoril; em 1965 – a *Exposição de Junho: tema cidade*, SNBA; a *Exposição de Pintura e Claro-Escuro de Manuel Filipe*, SNBA; em 1966 – a exposição *Manuel Filipe*, Galeria DN, Lisboa; o *Concurso Nacional de Pintura: Catálogo*, Companhia Portuguesa dos Petróleos BP, Lisboa; o *IV Salão de Arte Moderna*, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril; *XI Salão da Primavera*, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril; em 1967 – a exposição *Arte Moderna: V Salão*, Junta de Turismo da Costa do Sol; em 1968 – o *VI Salão de Arte Moderna*, J.T. da Costa do Sol; a exposição *Manuel Filipe*, Galeria DN; o *Prémio Guérin de Artes Plásticas*, Lisboa; o *IV Salão do Casino Estoril* (referências dos catálogos consultados); expõe, de novo, individualmente em Coimbra e Condeixa (segundo Tannock); expõe em 1969 – o *Prémio Amadeo de Souza Cardoso*; expõe colectivamente em Amarante (segundo Tannock); em 1970 – expõe

¹²¹*IV Salão de Arte Moderna*, SNBA, Lisboa, 1961; *II Exposição de Artes Plásticas*, Lisboa, FCG, 1961; *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, op cit.

colectivamente no *VI Salão do Casino Estoril* (do qual só encontrámos as referências); expõe no *1º Salão de Lagos*, no Museu Regional de Lagos; e no *Salão do Alentejo*, Elvas (referências dos catálogos consultados).

O pintor conseguiu assim o reconhecimento nesta década, tanto quanto será distinguido com uma medalha de Prata no XI Salão da Primavera da Junta de Turismo da Costado Sol (1966), com o 2º prémio do Certame Internacional “Motivos da Costa Sol” (1968) e com o 1º prémio do I Salão do Alentejo em Elvas, (1970)¹²².

À arte deste período, de 1960-1970, podemos chamar, com o próprio pintor, a *Fase Média*: autonomiza-se definitivamente do “claro / escuro” da fase negra, o carvão é substituído pela pintura a óleo. A oficina ganha cor, é menos abertamente figurativa; o ensaio de composição é mais denso. Mas, ainda assim, a aventura cromática não leva nunca totalmente ao abstracto. É uma arte que mantém os temas que eram queridos ao pintor, temas de inspiração social e espírito de denúncia da sociedade. A sua linguagem artística tornou-se mais lúdica e a base da sua obra passa a ser a representação livre de paisagens onde a cor se insinua na paixão pela luz, onde sobressaíam os tons vermelhos e ocres associados ao térreo Alentejo e os tons brancos associados às açoteias Algarvias¹²³. Continua Filipe a querer passar uma mensagem de inconformidade, de indignação, pois que a realidade pode conter várias *mimêsis*, por vezes desconcertando o observador com uma dupla *decomposição* e *recomposição* da realidade revelada pelo artista. O poeta de *Zoo*, Joaquim Namorado, encontra, em 1978, num texto crítico que lhe dedica, e à sua pintura *post-1961*, um violento contraste, apesar da mesma persistente e humana comunhão com o destino dos homens, mas reveladora de uma abertura experimentalista, que torna a presença humana “indirecta, virtual, diluída em formas de grande sabor estético, em que os motivos (as fábricas, os guindastes, os bairros operários) aludem, mais do que mostram, a sua carga humanista.”¹²⁴.

Relembre-se que a sua obra desta fase exige um tratamento e uma utilização diversificada de materiais, temas e objectos do uso quotidiano, com objectos físicos, fragmentos (a bigorna, a escada, a corda, o arame, o desperdício, a areia...) a incorporar

¹²² *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985.

¹²³ Rodrigo, Pessoa, & Leone, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit; e <http://www.cmcondeixa.pt/ManuelFilipe/MF.html> (consultado em Maio de 2015);

¹²⁴ Namorado, Joaquim, «Duas fases da obra de Manuel Filipe», *Vértice*, vol. XXXVIII, 1978, n.º 410/411, Julho-Agosto, p. 445.

a obra e a extrapolarem os limites físicos da tela, criando volumes sensoriais e sugestões escultóricas, relevando o espaço, o algar suspenso por um fio de cobre. Ao longo da década de 70, até 1978, e mesmo depois, ao entregar-se a uma postura de incessante curiosidade e interesse pelo real, que não é nova em si, envereda por uma outra e nova linguagem ou, melhor, adopta uma nova gramática plástica, a qual lhe exige a utilização de uma grande variedade de materiais, de tipologias e de objectos recuperados (muitas vezes desperdícios que encontra na rua ou velharias que coleciona ou guarda por casa) e uma grande variedade dispersiva de outros materiais, que justapõe à superfície dos quadros, criando composições que, subjacentes à linguagem abstracta, comentam situações da vida contemporânea¹²⁵, se não são elas próprias *citações*, agressivos *estilhaços*, de um real cravado na tela. Esta fase chamar-se-á, segundo o pintor e alguns dos seus intérpretes, de *Fase Última* – ou, segundo Joaquim Namorado, a *Fase Colorida*. Para o ensaísta e poeta, são estas obras “já adiantadas dos anos setenta, que vão permitir a MF reencontrar o fundo humano da época de 43-45, usando uma técnica já muito experimentada, mas agora em nova moda, voltando ao antigo prestígio, a colagem, a integração de materiais estranhos ao suporte” permitindo ao artista “dar ao tema uma rudeza, uma agressividade, que o impõe à consciência de quem vê”. Mas, ao contrário dos carvões negros, Filipe descobre uma alegria e esperança “indisfarçáveis”¹²⁶.

Continuará a expor nos inícios da década de setenta: em 1971 – *Manuel Filipe*, Galeria de Arte do Diário de Notícias, Lisboa; em 1972 – *Exposição de pintura de Manuel Filipe*, Diedro, Leiria, 1972; *Pintura, desenho, escultura: 19 artistas Portugueses*, Diedro, Leiria, 1972; *Gravura Portuguesa Contemporânea*, Galeria Degrau, Figueira da Foz, 1972; *Exposição de Manuel Filipe*, Galeria Degrau, Figueira da Foz, 1972; em 1973 expõe no *Aniversário da Casa do Alentejo* (ver catálogos).

Mas é com a revolução em 1974, com o fim da censura e o desmantelamento dos aparelhos repressivos do Estado Novo, que se criará uma dinâmica de algum reconhecimento público e que estarão reunidas as condições, sociais, políticas e mentais, para a livre exposição de uma obra reprimida e recalcada, proibida mesmo – participa nas *Maias para o 25 de Abril*, na Galeria de S. Mamede, em 1974; e em 1975 – *Colagem e Montagem*, SNBA, Lisboa; *Encontro Livre de Artes Plásticas*, Galeria Nacional de Belém, Lisboa (ver catálogos); em 1976 – *Salão de Abril 1976*, Sociedade

¹²⁵ *Galeria Manuel Filipe*, Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2007.

¹²⁶ Namorado, J., «Duas fases da obra de Manuel Filipe», art. e p. cit.

Nacional de Belas Artes; em 1977 expõe na mostra colectiva *25 Pintores de Tóquio*, Galeria Nika, Tóquio (ver catálogos); *Mitologias Locais*, SNBA, Lisboa; em 1978 – *Duas Fases de Manuel Filipe: 1943/45-1970/78*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa; exposição itinerante que percorreu 10 cidades de Portugal continental desde julho de 1978 até Maio de 1979; em 1980 – *Desenho e Gravura*, SNBA, Lisboa; *40º aniversário de Gaibéus de Alves Redol*, Comissão Legado Alves Redol, SNBA; *II Exposição Bienal de Vila Nova de Cerveira*, V.N. de Cerveira (ver catálogos).

Doutro lado, ao desligar-se do ensino, a pintura ocupará, finalmente, o lugar de destaque. Segundo o próprio diz, na entrevista a *O Primeiro de Janeiro*, vai-se aposentar em 1973, mas Pedro Dias aponta a reforma do pintor em 1974. José Man, já reportara os últimos seis anos de docência de MF no Liceu Nacional de Cascais (Escola Secundária de S. João do Estoril), de 1968 a 1974¹²⁷. Ora, do processo individual do professor consta oficialmente que a Filipe, de 9 de Dezembro de 1973 a 30 de Setembro de 1974, lhe foi concedida licença de longa duração por baixa médica; e a aposentação é-lhe reconhecida pelo diário oficial de 23 de Dezembro de 1974¹²⁸.

Passará então a dedicar mais tempo à pintura, ao desenho e à colagem-montagem que tanto caracteriza a terceira fase da sua obra¹²⁹. E novas exposições surgem. É preciso situar estas novas exposições no contexto histórico: o país libertara-se, na madrugada dos Cravos, da ditadura do Estado Novo, cujo controlo e censura tornavam mais difícil os artistas exporem as suas obras, muitas delas com implícitos ou explícitos conteúdos político-ideológicos antagónicos aos do regime ditatorial.

Percebe-se, assim, que Manuel Filipe tenha considerado que “o primeiro quebrar de algemas para os pintores” tenha consistido na exposição colectiva *Maias para o 25 de Abril*. O pintor condeixense abraça a revolução e encontrar-se-á próximo do PCP, cuja filiação não se certifica¹³⁰; frequentemente refere que “as actividades revolucionárias do espírito antecipam-se às revoluções políticas”¹³¹ no momento em que

¹²⁷ *Algar: Revista Cultural*, nº 2, Casa-Museu Fernando Namora, Condeixa-a-Nova, Novembro de 2001, p.23; *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985; e Man, José, (textos e org.), *Escola Secundária de S. João do Estoril*, Cascais, 1995.

¹²⁸ «Arquivo Morto» do Agrupamento de Escolas de S. João do Estoril, Processo Manuel Filipe; e *Diário da República*, II série, n. 298, de 23-XII-1974, Suplemento p. 8240 – (4).

¹²⁹ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985.

¹³⁰ Após várias insistências junto da DRBL do PCP e da organização central, nunca foram respondidos os nossos sucessivos mails.

¹³¹ Da entrevista a Nuno Gomes do Santos, «O artista tem que ser do seu tempo e para as pessoas do seu tempo», in *O Diário*, de 17-V-1979, p. 21.

a Revolução apelava para a identidade nacional da Cultura, retomando frequentemente *atitudes mentais* (R. M. Gonçalves) que enaltecem a cultura de resistência dos anos 40. Assim, não é difícil entender que, em doze meses, de Julho de 1978 a Junho de 1979, percorra dez cidades do continente (entre as quais Lisboa, Almada, Évora, Setúbal, Coimbra, Faro) uma exposição individual sua, a expensas de Câmaras Municipais, Museus e Cooperativas (como a *Árvore*, do Porto). Será Coimbra o sítio escolhido para a representação do autêntico auto dramático da biografia do pintor – a *Fase Negra* – e o palco da sua primeira exposição retrospectiva, no edifício Chiado: “Aí foi a minha primeira retrospectiva. Foi a 9ª exposição desde Julho e só em Coimbra consegui mostrar toda a bonecada”, escreve a Joaquim Namorado¹³².

Na conjuntura (mesmo que breve) que recupera alguns dos valores do neo-realismo, os desenhos neo-realistas dos anos 40 são mostrados pelas galerias, incluindo os de Álvaro Cunhal e de Manuel Filipe: o *Álbum* de Desenhos negros de MF é finalmente publicado em 1978, escoltando o início da sua exposição itinerante, e o êxito do libreto leva-o a reimprimir, a expensas suas¹³³. Três décadas volvidas, o artífice pôde mostrar livremente a sua oficina. O pintor, com indesmentível entusiasmo mas também com desilusão, que algumas cartas espelham, voltara à estrada.

*Tenho andado armado em cigano por este país acima e abaixo (...) Ao mesmo tempo contente e desencantado. Contento porque a juventude adere. Desencantado porque os adultos (adúlteros?), mesmo os das chamadas classes cultas, estão-se nas tintas para a pintura e para o resto. Alguns abraços dos jovens. Dos adultos indiferença, o sarcasmo ou até o insulto (nas impressões escritas) // O que é preciso porém é penetrar a floresta e nós, os pobres artistas, lá vamos tentando cumprir a tarefa.*¹³⁴

As telas agigantam-se, em altura, em comprimento, avolumam-se, adensam-se com *ferromneries*, mais destroços, fragmentos, estilhaços de guerras, de vidas, lápis de cera sobre madeira e, de volta ao carvão (já retomado nos anos sessenta) compõe um «Divertimento», fusão da esfericidade das formas expressionistas numa mancha abstracta de claro / escuro, tão ao seu gosto. Dir-se-ia que o pintor maduro, que um dia

¹³² Espólio Joaquim Namorado, MNR, VFX, Carta de 1-V-1979, cf. Anexo C-IV.

¹³³ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985; Espólio Joaquim Namorado, Cartas de Manuel Filipe para J. Namorado, carta de 1-V-1979; e Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal: 1940 / 1980*, op cit., pp.109, 145.

¹³⁴ Espólio Mário Dionísio, Casa da Achada, Carta de MF de 17-V-1979; cf. Anexo C-XIV.

pensara ser muralista, sonhado desenhador de grandes espaços e de arte pública numa Cidade Nova que desse a imagem do próprio *movimento de emancipação do homem*¹³⁵, encontra aqui uma mediação para esse sonho. Nos anos 80, Filipe continuou a pintar a óleo e colagens, pelos menos até 1989, e a experimentar uma série de outros materiais e técnicas, na procura metódica, no estudo pictórico, de resoluções que melhor pudessem expressar os problemas, plásticos, sociais, com que se depara na sua arte e na vida.

Não deixa de expor, realizando uma série de mostras, na sua maioria colectivas: em 1982 – *Os anos 40 na Arte portuguesa*, F. C. Gulbenkian; *I Exposição Nacional de Arte Moderna Arús*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto; *Manuel Filipe: Pintura*, Galeria D.N., Lisboa; *III Bienal de V.N. De Cerveira*, V.N. Cerveira (ver catálogos); em 1983 – *O Neo-Realismo e a suas margens: descoberta e afirmação: exposição documental*, Museu Municipal da Figueira da Foz, Figueira da Foz; *Exposições, Concursos: Artes Plásticas, Fotografia*, Vila Franca de Xira; *Salão de Outono*, Estoril; *Nascer... E Depois?*, F.C.G, Lisboa; *Homenagem ao professor Reynaldo dos Santos: um vilafranquense: exposições, concursos, artes plásticas, fotografia*, C.M. de VFX., Vila Franca de Xira; em 1984 – *Exposição dedicada às comemorações do 10º ano do 25 de Abril: 1974-1984*, SNBA; em 1985 – *Pintura Portuguesa: Obras destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto*, Lisboa; *Roteiro do Centro de Arte Moderna*, FC Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, Lisboa; *Manuel Filipe: Exposição de Desenho e pintura*, Museu Machado de Castro, Coimbra (seguirá depois para Águeda); em 1986 – *Alentejo na Arte Contemporânea Portuguesa*, Museu de Évora, Évora; em 1987 – *Manuel Filipe: exposição itinerante*, várias cidades do país; *Azares da Expressão ou a Teatralidade na pintura Portuguesa: Algumas obras do CAM*, Galeria de Exposições temporárias da FCG, Lisboa; em 1988 – *Salão Convívio*, SNBA, Lisboa.

Além das exposições, no estrangeiro e em Portugal, em 1984, MF verá a sua obra comentada, na televisão, por Rocha de Sousa, na emissão dedicada ao Neo-Realismo, patente na série de programas sobre a Arte Moderna Portuguesa realizados para a RTP, por Rui Mário Gonçalves e Mário Dionísio¹³⁶. Nesta década, Filipe começa a doar a maioria das suas obras a museus e instituições públicas; em 1985 faz a doação de cerca 30 quadros à Secretaria de Estado e da Cultura, a qual servirá para organizar a exposição

¹³⁵ Filipe, Manuel, «Cidade Nova», *Região de Leiria*, ano IX, nº 386, 29-IV-1944, p. 1 Anexo B-III.

¹³⁶ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985.

itinerante de 1987 que percorre o país até 1988¹³⁷.

Para além destas, MF participa ainda em diversas outras exposições colectivas organizadas pela Viragem – Associação de Artistas Plásticos de Cascais. A AAPC é fundada em Outubro de 1983, por 67 sócios, aguentando-se activa até 1992, altura da sua extinção. Manuel Filipe vai ser o primeiro associado não fundador, com o n.º 68, dos 3 sócios que se inscreveram de Setembro a Dezembro de 1983¹³⁸.

Considerado um símbolo, senão mesmo o maior símbolo, da Viragem (sob direcção de José Man), Filipe será proposto e eleito sócio de Honra a 5 de Abril 1986, entre outros autores¹³⁹. É também celebrado com a criação do “Prémio de Pintura Manuel Filipe”, atribuído pela primeira vez em 1987, na 2.ª Exposição Nacional de Pequeno Formato, só atribuído a sócios neste ano, sendo que nos anos seguintes estaria aberto a não sócios¹⁴⁰. Foi atribuído aos artistas que mais se distinguiram nas exposições Nacionais de Pequeno Formato, estando a distinção a cargo de um júri escolhido por esta associação cultural¹⁴¹. O Prémio Manuel Filipe será atribuído pela última vez em 1991, na 5ª (e última) *Exposição Nacional de Pequeno Formato*¹⁴².

O pintor, velho professor aposentado, mas ainda com o vigor e a alegria de um jovem, expõe também em eventos realizados pela Viragem, ou que deles é parceira e faz-se representar, pelo menos nas seguintes exposições: *1ª Exposição de Sócios*, Março / Abril de 1984; *2ª Exposição de Sócios*, Julho de 1986; *Portugal em Abril 87*, na Amadora, 1987; *Padrão dos Descobrimentos*, Julho de 1987, de 4 a 19 de Julho de 1987; *Exposição Artistas Plásticos da Viragem*, verão de 1987; *Exposição 15 Artistas Plásticos de Cascais*, 1987; *Exposição Apoio à Viragem*, Março/Abril de 1988; *Exposição Quatro pintores da Viragem*, 1988. É uma exposição para homenagear os 4 artistas, incluindo MF; *Exposição Outra forma, outra função dos modernistas aos Anos 60*, final de 1988 até 1989, Galeria de Arte de Almada; *Exposição 11+1 artistas da Viragem*, verão de 1990. É uma exposição para homenagear MF; *Exposição 30 artistas*

¹³⁷ *Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe*, Fundação Dionísio Pinheiro, Águeda, 1985; e *Manuel Filipe: Pintura e Desenho*, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1991.

¹³⁸ Man, J., *A Viragem de um sonho interrompido*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 2011, pp. 37, 38, 78, 81, 82 e 85.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, pp. 39 e 58.

¹⁴⁰ *Id, ib.*, pp. 67-69; e *Manuel Filipe: Pintura e Desenho*, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1991.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, pp. 40, 42, 55, 86 e 164.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 69.

de Cascais e da Viragem, verão de 1990; *Exposição de Apoio à Viragem*, Galeria do Casino do Estoril, 1991¹⁴³. Filipe foi mesmo dos poucos sócios que participou nas duas últimas assembleias da Viragem, nas quais se decidiu o termo desta associação¹⁴⁴.

Conclua-se, por agora: pelo bosquejo inacabado da biografia do cidadão e do professor, e em face da vasta e diversificada obra e da múltipla actividade do pintor Manuel Filipe, nas suas, pelo menos, *três fases*, comprova-se a insuficiência do estudo do artista e, com ele, da sua arte. Como o próprio escreveu, tem vindo “a enriquecer-se cada vez mais o património humano das coisas boas e sublimes. Rodin ou Shakespeare não surgiram por geração espontânea. Tiveram, atrás de si, a lança-los, a experiência de gerações de artistas em constante ebulição por mais e melhor. É a fatalidade da vida e aí do homem quando já não precisar de ebulição, quando se sentir absolutamente satisfeito. Aí dele porque terá chegado ao fim de tudo e dele próprio”¹⁴⁵. O belo e o sublime, repare-se, não desapareceram no horizonte estético do pintor: mas eram as sombras disformes de uma sociedade que impediam a sua imperfeita contemplação.

Alguns sinais de posteridade

Numa das últimas obras conhecidas, «Homenagem ao ferro-velho» (1988), sobre um fundo férreo alaranjado, uma construção de segmentos de arame de várias secções sobre madeira, perdem-se pontos de fuga ou diagonais no jogo vertical / horizontal de uma estrutura de árvore, o enunciado final de uma Natureza morta, literalmente morta, de uma natureza artificial feita de desperdício. Mas, do lixo, o pintor / esteta recria o belo, harmonias insuspeitas. Em 1989, damos com uma das suas últimas policromias assinadas; porém, na fase final da investigação, registou-se a notícia de um carvão, assinado e datado de 1994¹⁴⁶, que, pelo tratamento, pela tipologia do suporte e materiais

¹⁴³ Man, J., *A Viragem de um sonho interrompido*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 2011, 41, 42, 59, 60, 74, 75, 76, 78, 79, 83 e 84; e *Exposição de Artes Plásticas Neo-realismo: Neo-realismos*, C.M. De Matosinhos, Galeria Municipal Arménio Losa, 1996, p.

¹⁴⁴ Man, *A Viragem de um sonho interrompido*, op. cit., pp. 58 e 174.

¹⁴⁵ »A propósito duma exposição – Pelo Dr. Manuel Filipe», *Região de Leiria*, ano IX, nº 378, 2-III-1944, pp. 1 e 4. Anexo B-I.

¹⁴⁶ Cf. Anexo D; agradecemos à Prof.ª Doutora Raquel Henriques da Silva, da UNL, a informação inicial e o envio de uma fotografia digitalizada da obra de MF, a ela pessoalmente oferecida e dedicada, e que nos parece integrar formal e materialmente o momento abstraizante («Mastros e Homens»,

utilizados, pelo propósito e o tema, parece prolongar a Fase Negra, ou uma revisitação; se não mesmo a última, pois noticia nenhuma há doutra(s) obra(s) realizada(s) após esta.

Mas isso não quer dizer que a obra de Manuel Filipe fica esquecida, pelo contrário, continuamos a ver exposições onde a obra do pintor está presente, como as seguintes: *14 pintores de Condeixa*, Condeixa-a-Nova, Junho de 1990; *Manuel Filipe: Pintura e Desenho*, Galeria do Diário de Notícias, Lisboa, Janeiro de 1991; *Lisboa: Século XX nas Artes Plásticas*, Lisboa, Julho de 1991; *Manuel Filipe*, Vila Franca de Xira, Fevereiro de 1994; *Imagens da Família: Arte Portuguesa: 1801-1992*, Caldas da Rainha, 1994; *Exposição individual patente na Escola Secundária de São João do Estoril*, 1995, é uma exposição de homenagem ao pintor, em que os ex-alunos de Filipe e de Man expõem trabalhos inspirados na Fase Negra¹⁴⁷ (ver figuras); *Exposição de artes plásticas: neo-realismo/neo-realismos*, Matosinhos, Fevereiro / Março de 1996; *Exposição Neo-realismo/Neo-realismos*, Almada, Almada, Abril/Maio de 1996; *250 obras de Arte Contemporânea: Coleção Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1920-1997*, V.F.X., Junho/Julho de 1997; *Diferença e Conlito: O século XX nas colecções do Museu do Chiado*, Museu do Chiado, Lisboa, Junho/Outubro de 2002.

Ao longo da carreira artística, MF, vai experimentar e utilizar várias técnicas, como o carvão, a tinta, a aguarela, o óleo sobre tela e sobre madeira. Fez algumas caricaturas, das quais só temos conhecimento de duas, realizou peças através da colagem e montagem, gravuras e serigrafias. O seu desenho também se articulou com a tapeçaria, sobretudo de Portalegre, à semelhança de muitos neo-realistas que viram, talvez, nesta técnica como que uma alternativa ao mural para a qual, por razões óbvias, não recebiam encomendas¹⁴⁸. Em tudo isto, o pintor MF acreditava na vitalidade de uma arte útil e pedagógica, pelo que muitos antes do fim da sua vida, considera “até oferecer todos os meus trabalhos a instituições públicas”¹⁴⁹ e sensivelmente nos inícios da década de 80, como se afirmou, começa a doar grande parte da obra a Instituições, nomeadamente a Museus e Centros de Arte, como o Museu do Chiado, Casa Serralves, Centro de Arte Moderna (F.C.G.), Museu Santos Rocha (Figueira da Foz), Museu

«Fábrica») que desenvolvera mo interior da *fase negra*, nos anos quarenta.

¹⁴⁷ J. Man (textos e org.), Escola Secundária de S. João do Estoril, Cascais, 1995.

¹⁴⁸ Rodrigo, Pessoa & Leone, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit; e entrevista com a Dr.ª Isabel Pereira.

¹⁴⁹ Da entrevista de MF a Nuno Gomes do Santos, «O artista tem que ser do seu tempo e para as pessoas do seu tempo», in *O Diário*, de 17-V-1979, p. 21

Nacional Machado de Castro, Museu José Malhoa (Caldas da Rainha), Museu da Guarda, Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco) Casa da Cerca (Almada), Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova (Galeria Manuel Filipe), Museu do Mar (Cascais) e Museu da República e da Resistência. Algumas delas, porém, de momento já não possuem obras de MF, ou pelo menos foi o que se reportou, nos nossos contactos com as respectivas instituições, tais como o Museu da República e da Resistência e a Casa da Cerca.

A Condeixa, nunca esquecida, terra da sua mocidade e juventude, doou parte muito significativa da sua colecção e documentação pessoal, em 1996. O acervo é de grande interesse para o estudo da sua obra, em particular, pois inclui inúmeros esboços e estudos, e de até alguns andamentos, em geral, do neo-realismo em Portugal. Como diz, e bem, Miguel Pessoa: “Esta numerosa e profícua produção de esboços e estudos parece assim, seguir na esteira daquilo mesmo que ele recomendava aos alunos e leitores (no seu *Compêndio*)”. A doação está cadastrada e integra 46 quadros, 187 esboços, 23 livros; notas da viagem por Espanha, França e Suíça; correspondência (de Júlio Pomar, Victor de Sá e outros, incluída no anexo C), textos de palestras; apontamentos sobre várias técnicas; apreciações críticas manuscritas e impressas. Também alguns catálogos das suas exposições, documentos diversos e parte da biblioteca pessoal alusiva á sua obra e ao seu tempo (com recortes de jornais com entrevistas suas e notícias sobre o pintor e a sua obra; livros ou publicações referentes ao neo-realismo à obra de MF). O cadastro está registado num livro de termos, formato A3, e a informação é acompanhada por fotografias ou por outro tipo de redução da representação dos objectos artísticos¹⁵⁰.

Como reconhecimento da sua importância cultural e artística para Condeixa e até a nível nacional, Filipe (juntamente com Deniz Jacinto), é homenageado publicamente, em 21 de Janeiro de 1996, pela Câmara Municipal de Condeixa. A homenagem contou com palestras e textos de Arquimedes da Silva Santos e Rui Mário Gonçalves¹⁵¹.

Uma vez mais é homenageado, aquando da criação da Galeria de Arte, à qual será atribuído o seu nome, que arquiva todo o material doado pelo pintor, que ficaria

¹⁵⁰ Rodrigo, L., Pessoa, M., “Fernando Namora, Manuel Filipe e Deniz Jacinto: Um triângulo de irreverências no território do Eco-Museu de Condeixa” in *Encontro Neo-realismo: reflexões sobre um movimento: perspectivas para um museu*, V. F. de Xira, CMVFX., 1999, p. 350; e Rodrigo, Pessoa & Leone, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit.

¹⁵¹ Rodrigo, L., Pessoa, M., “Fernando Namora, Manuel Filipe e Deniz Jacinto” art. e op. cit.

disponível para consulta pública e cumpriria os requisitos necessários e as normas de segurança vigentes na altura. A criação da Galeria Manuel Filipe vai, assim, ao encontro dos desejos do pintor, que sempre almejou ver o seu nome, na última etapa da vida, ligado a um Museu ou outra instituição pública de arte e cultura. Esta Galeria de Arte / Centro de Documentação de Arte Contemporânea, surgiria inicialmente no piso térreo do Palácio dos Figueiredos / Paços do Município de Condeixa-a-Nova¹⁵². O espaço, algo exíguo, é inaugurado no Verão, possivelmente no dia municipal, 21 de Julho de 1996, pois não se encontraram outras referências.

Por considerações de logística e outras, nas quais, de condignidade e de maior visibilidade da obra, a Galeria Manuel Filipe transitou em Dezembro de 2007 para o velho edifício da Escola Conde Ferreira¹⁵³ entretanto renovado e em parte reutilizado na sede da Junta de freguesia de Condeixa-a-Nova (agora Junta da união de freguesias Condeixa-a-Nova e Condeixa-a-Velha), na Rua Dr. Simão da Cunha¹⁵⁴. Por esta época, um jornal regional noticia que “a nova galeria significa o regresso do artista ao concelho do qual esteve muitos anos afastado”, citando António Pedro Pita, então delegado regional da Cultura, justamente relevando que “o tempo tudo repõe no seu lugar”¹⁵⁵.

Entre os dois eventos, Manuel Filipe faleceria em Cascais a 27 de Novembro de 2002, com noventa e quatro anos¹⁵⁶, mas a sua obra continuará a ser exposta, embora sem se lhe reconhecer ainda, como pensamos, não tanto no plano da divulgação, mas mesmo no da crítica e da teoria especializada, o seu devido valor.

A lista de mostras é extensa e tem-se intensificado: *Desenho, 1993-2003: Dez anos - Trinta e três exposições individuais*, Almada, 8 de Fevereiro a 30 de Março de

¹⁵² Rodrigo, Pessoa & Leone, “Manuel Filipe – O Homem e o Pintor”, op. cit.; cf. «Entrevista com o Dr. Arménio Gonçalves»; Rodrigo, L., Pessoa, M., “Fernando Namora, Manuel Filipe e Deniz Jacinto: Um triângulo de irreverências no território do Eco-Museu de Condeixa” in *Encontro Neo-realismo: reflexões sobre um movimento: perspectivas para um museu*, op. cit., pp. 349-350.

¹⁵³ Uma das escolas primárias construídas em rede na 2.ª metade do séc. XIX graças à benemerência de Joaquim Ferreira dos Santos, comendador e mais tarde Conde Ferreira. O edifício, começado a construir em 1867, foi, durante décadas, escola do sexo masculino, passando, com o 25 de Abril de 1974, a escola de ambos os sexos. Aqui, funcionou ainda a delegação escolar. As suas salas de aula encerraram definitivamente em Março de 2003, devido à exiguidade do espaço em relação ao público escolar.

¹⁵⁴ <http://www.cm-condeixa.pt/ManuelFilipe/>, consultado em Fevereiro de 2015

¹⁵⁵ Arquivo José Júlio Barbosa de Moraes Sarmiento: *Diário de Coimbra*, de 10-XII-2007, p.27.

¹⁵⁶ Dados recolhidos da entrevista aos filhos de Manuel Filipe.

2003; *Portugal de Relance – A Viagem: Encontro entre dois Povos*; Árvore (Cooperativa de Actividades Artísticas / Museu Brasileiro de Escultura (MuBe), 11 a 30 de Novembro de 2003; *Artistas portugueses contemporâneos*, Almada, de 13 Dezembro de 2003 a 28 Fevereiro de 2004; *Um tempo e um lugar: Dos anos 40 aos anos 60 – 10 exposições gerais de artes plásticas*, Vila Franca de Xira, Setembro a Dezembro, 2005; *Os anos 40 e 50 na coleção do Museu do Chiado – MNAC*, Museu do Chiado, Lisboa, 31 de Março a 18 de Junho de 2006; *Galeria Manuel Filipe*, Condeixa, Galeria Manuel Filipe, 2007; *Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo: Neo-Realismo e as artes Plásticas*, Museu do Neo-Realismo, 20 de Out. de 2007 a 6 de Jan. de 2008; *Arte Moderna em Portugal: De Almada a Paula Rego*, Museu do Chiado, Lisboa, 2 de Julho a 1 de Novembro de 2009; *50 anos de pintura e desenho (1943-1993)*, Casa da Achada, Lisboa, 2009/2010; *Apontamentos de Modernidade*, CAE, 1º piso, Figueira da Foz, Outubro/Novembro, 2011; *Arte Portuguesa do século XX (1910-1960)*, Museu do Chiado, Lisboa, Junho / Outubro de 2011; *28 Artistas e Amigos de Mário Dionísio*, Casa da Achada, 2012; *Exposição da obra do Pintor Manuel Filipe*, Condeixa-a-Nova, Galeria Manuel Filipe, 2013; *Outonos Inquietos*, F. Dionísio e Alice Pinheiro, Águeda, 2014; *10 artistas de que Mário Dionísio falou*, Casa da Achada, 27 de Setembro de 2014 a Abril de 2015; *A Fase Negra: 1943-1948*, Condeixa-a-Nova, Galeria Manuel Filipe, 8 de Fevereiro a 22 de Março de 2015; *Exposição de Pintura de Manuel Filipe*, Galeria do Paço da Cultura, Guarda, Abril/Maio de 2015; *Exposição de pintura de Manuel Filipe*, Biblioteca Municipal Miguel Torga, Miranda do Corvo, de 15 de Janeiro a 3 de Fevereiro de 2016; e *Manuel Filipe – prelúdio de uma arte*, Galeria Manuel Filipe, Condeixa-a-Nova, de 14 de Fevereiro a 11 de Março de 2016; *Rui-Mário Gonçalves Homenagem*, SNBA, Lisboa, 2016.

CAPÍTULO II

**Manuel Filipe e o Neo-Realismo –
ou o neo-realismo de MF**

*Uma «nova realidade» cultural:
a emergência do Neo-realismo como «novo humanismo».*

Enquanto movimento cultural, artístico e ideológico, sabe-se que o Neo-realismo surgiu em Portugal na segunda metade dos anos trinta do século XX e teve como divisa expor e denunciar a difícil situação social e política do país, sobretudo a das massas assalariadas, conquanto a maioria dos autores, primeiro, os escritores, depois, os artistas plásticos, patenteiam e sondam as temáticas da vida dos trabalhadores rurais, pequenos agricultores e operários urbanos, com menor representação, também sociológica, no tecido ainda arcaico da sociedade portuguesa, sujeitos à exploração laboral, à exploração e repressão num sociedade fortemente classista, hierarquizada, convergente com a denúncia política de um Estado autocrático e ditatorial que muitos entendiam fascista. Reflectindo uma realidade social típica da periferia dos grandes centros intelectuais e económicos, alguns destes jovens autores dedicaram também as suas obras à análise da pequena burguesia urbana, ou à denúncia das suas condições de vida.

Investigando o momento seminal do neo-realismo em Portugal, António Pedro Pita considera 1937 como o seu “ano-chave”, escorando o que L. Costa Dias designara por *geração de 1937*¹⁵⁷, balizada por dois factos fulcrais: a edição de *Cadernos de Juventude* e a polémica de Jofre Amaral Nogueira com António Sérgio, surgidos ambos “no horizonte de sangue e cinza da Guerra Civil Espanhola”¹⁵⁸.

É na revista coimbrã que, mal acabada de concluir a impressão, em Novembro de 1937, logo seriam destruídas na tipografia as pranchas e queimados os exemplares, no

¹⁵⁷ Costa Dias, Luís A., «Contributo preliminar para o conceito de ‘geração de 1937’», *Vértice*, NS, n.º 75, Dezembro de 1996, pp. 52-58.

¹⁵⁸ Pita, A. P., «Inventar os sentidos do tempo. Eduardo Lourenço e o ‘Neo-realismo’ como problema», in Lourenço, Eduardo, *Obras Completas*, Lisboa F. C. Gulbenkian, vol. II, 2014, pp. 12-13.

Pátio da Inquisição, pelos agentes da PVDE, salvando-se raros exemplares (ao que se supõe, três), mais claramente se percebe a gênese da auto-consciência de um grupo de intelectuais que não se considera a si próprio, apenas, “como uma corrente artística ou uma tendência intelectual oposta a outras” mas, em rigor, se vê como a afirmação de uma *visão geral do mundo e da vida*: “Para nós, a juventude vale na medida em que possui a consciência da sua universalidade e a noção bem viva na sua posição do mundo como elemento essencial de fecunda transformação”¹⁵⁹. É esta visão que consolida e solidificará aquilo que, segundo A. P. Pita, funda a singularidade do movimento editorial, influído filosoficamente pelo marxismo e cristalizado no primado da ideia de colecção, lida esta como convergência de esforços diferenciados, e que terá traduções práticas, no início dos anos 40, nas colecções *Novo Cancioneiro*, *Novos Prosadores*, *Sob o Signo do Galo*, *Cadernos Azuis*, de certo modo na *Biblioteca Cosmos* (dirigida por Bento de Jesus Caraça) e ainda, um pouco mais tarde, no *Cancioneiro Geral*¹⁶⁰.

Doutro lado, a pioneira polémica suscitada entre Jofre Amaral Nogueira e António Sérgio, traduzir-se á na “demarcação conceptual sistemática” face ao mundo referencial do idealismo seareiro e, em particular, ao universo teórico daquele que ainda, a essa data, melhor o representava. Esta demarcação permitirá, contra o magistério proudhoniano de Antero que influía decisivamente sobre Sérgio, acentuar a visão marxista do mundo, na expressão do próprio Amaral Nogueira, criticando a mera “doutrina materialista em que os homens são produtos das circunstâncias e da educação” e na qual, “por consequência, Homens modificados são produtos de outras circunstâncias e de uma educação modificada”, esquecendo “que são precisamente os homens que modificam as circunstâncias”, acentuando assim o carácter dialéctico do sistema filosófico marxista que se considera o mais adequado ao pensamento do mundo enquanto totalidade em devir¹⁶¹.

Em convergência com o programa ideológico, assim concebido como plataforma intelectual, ainda em 1937, Mário Dionísio assinalará, a partir de Marcel Gromaire (“o real não é somente do que é o domínio da nossa mão (...) é também do que é do domínio do nosso espírito e o *que ainda não é* do domínio do nosso espírito”), uma relevante dimensão teórica e estética para Arte, entendida como meio para a revelação

¹⁵⁹ «Prefácio», *Cadernos da Juventude*, edição fac-similada, Coimbra, CMC, 1997, p. 6.

¹⁶⁰ Pita, A. P. «Inventar os sentido do tempo», art. cit., pp. 13-14.

¹⁶¹ *Idem*, pp. 14-15

do homem que a cria, para a revelação da realidade que o cerca e que ele próprio fabrica. Nessa nova relação da «Arte» com o «real», não se trata de «fotografar», mas de “deformar, deformar sempre até onde esta palavra (liberta de sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única, de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar”.

De notar que este texto (publicado n’*O Diabo*, em Novembro de 1937) será reeditado por M. Dionísio no auge de um combate contra certa dogmatização de estereótipos e dos cânones formais neo-realistas (que, década e meia depois, a chamada «polémica interna» do neo-realismo, em 1952-53, irá evidenciar) em detrimento, ou à margem, do espírito invectivo e inventivo (e crítico) que sempre deveria guiar o artista e a sua arte.¹⁶² A função da arte neo-realista, e a do artista, é justamente a de conduzir aos homens em sociedade a transmissão de um saber social e levá-los à consciencialização do devir histórico¹⁶³, sob a precisa perspectiva dialéctica que Joaquim Namorado melhor assinalou, porquanto o neo-realismo traduz “a incidência na vida cultural de uma posição marxista”, ou a busca de um novo humanismo que ilumine, entre os horizontes da exploração e os escombros da guerra, o caminho da Terra prometida.

É hoje consensual afirmar que o neo-realismo literário precedeu e guiou cronológica e tematicamente o neo-realismo plástico. Mas o comum programa ideológico fazia com que os neo-realistas se reclamassem, nas palavras contextualizadoras de Joaquim Namorado, “das conquistas formais do modernismo, como de todas as outras correntes”, defendendo, “uma arte empenhada que exprimisse a realidade social existente e sobre ela exercesse uma acção transformadora. Eram de formação marxista, alguns membros do Partido Comunista e outros seus simpatizantes, sofrendo uma influência ideológica das lutas que por toda a Europa se travavam na defesa da cultura contra a barbárie nazi-fascista”¹⁶⁴. Nesses “anos febris”, este mesmo contexto seria também enfatizado por muitos dos autores do novo humanismo, que queriam atender nas suas obras aos problemas sociais, “do homem integrado na colectividade”, atender ao “problema do homem em competição com a sociedade capitalista”, analisar “o homem da rua” que “já não aceitava o fatalismo das desventuras

¹⁶² *Apud, Idem*, p. 16.

¹⁶³ Cf. *Idem*, pp. 21-22.

¹⁶⁴ Namorado, Joaquim, «Um Romance visto de dentro», introdução a Fernando Namora, *Fogo na Noite Escura*, Mem Martins, Europa-América, 1988 (14ª ed.), p. 12.

e injustiças sociais” e mobilizá-lo para a tomada de “consciência dos seus direitos e da sua força para os fazer cumprir”¹⁶⁵.

Para Mário Dionísio, o novo movimento “deveria ser a expressão estética duma visão marxista do Mundo”. Esta perspectiva continha todavia algumas incongruências, pois nem todos partilhavam a mesma visão e nem todos eram conhecedores profundos do Marxismo¹⁶⁶. Mesmo entre clivagens e contradições, no final do período entre as guerras mundiais, surgira no nosso país “uma jovem geração de intelectuais – não somente numa acepção que, compaginando com o sentido moderno desse estatuto, ultrapassa os limites estritos do escritor e do artista e compreende um desdobramento do trabalho intelectual para uma acção política – colocada diante de uma nova questão central, a de um empenhamento militante que foi capaz de invadir todas as esferas de uma cultura política”, inclusive na busca de soluções para uma literatura e uma arte empenhadas¹⁶⁷.

De facto, ecos intelectuais do novo programa social de consciencialização política, ecos de uma cultura de resistência à opressão dos nacionalistas, muitos textos chegaram a Portugal em excertos, em citações, por via de terceiros, de livros emprestados, escapados à censura omnipresente: ou publicados nos jornais e revistas como *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Síntese* ou, mais tarde, *Vértice*, ou em edições de páginas literárias de jornais locais / regionais; ou ainda por via de traduções, normalmente do francês, do espanhol ou do português do Brasil. Mas antes mesmo desse momento de condensação, um movimento editorial difuso de divulgação da cultura nas novas gerações, também por meio de páginas culturais novas, suscitará, a L. Costa Dias, “a hipótese de uma fronteira entre essas duas grandes camadas por volta de 1936, constituindo um marco de separação pertinente que culmina o momento de *generosa, ingénua e espontânea* organização da juvenil inquietação”, cronologia a partir da qual se seguiu uma “instância de *organização da espontaneidade*» que corresponderá à “procura de uma hegemonização no espaço cultural (ou *intelectual*) português”¹⁶⁸. Ora,

¹⁶⁵ De uma conferência de Fernando Namora in Pita, A. P. «Uma secreta expectativa dos Instantes», AAVV, *Desassossego e Magnitude. Itinerários de Fernando Namora*, CMCN-CCDRC, 2004, p. 34.

¹⁶⁶ Mota Redol, A., «Neo-Realismo: Pluralidade de vias e de domínios», in AAVV, *O Movimento Neo-Realista e o Museu do Neo-realismo*, Vila Franca de Xira, CMVFX, 2002, pp. 24-25.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁶⁸ Costa Dias, L. A., *O «Vértice» de uma renovação cultural. Imprensa periódica na formação do Neo-Realismo (1930-1945)*, Coimbra, FLUC, tese de dissertação, pol., 2011, pp. 114-116.

será precisamente a partir daqui, segundo o especialista, que se pode falar na emergência do Neo-realismo.

Constituindo-se um movimento abrangente e plural, cujas fontes os neo-realistas beberam em origens diferentes, e cuja origem social, embora análoga, resulta em diferentes experiências de vida que originaram a diversificação das práticas culturais e estéticas. Mas muitos ensaístas, divulgadores e críticos do movimento não se limitaram a divulgar os textos fundamentais, havendo trabalho original de alguns deles, embora sob influência literária de autores russos como Tolstoi – transversal a várias gerações, desde os inícios do século XX – Gorky, Gladkov, Cholokov, de americanos como Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Michael Gold, John Steinbeck, John dos Passos e mais tarde de Ernest Hemingway, dos franceses Romain Rolland, Aragon, dos brasileiros Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins de Rego¹⁶⁹.

E o próprio Manuel Filipe tem consciência da diversidade das fontes artísticas e até filosóficas do movimento intelectual. Numa conferência que sobre o tema organiza em Leiria, em 1944, e registada no único texto ensaístico que hoje se conhece, refere detalhadamente o conjunto de influências, remotas e próximas, que se consubstanciam na “mais Moderna das artes do Mundo”. Essas influências radicariam numa atitude de recusa do solipsismo e do narcisismo, porquanto o neo-realismo não seria “novidade surgida de repente. Teve os seus precursores: Laermans, Brueghel, Gorki, Tolstoi, Rolland, Rabellais, La Fontaine, Sá de Miranda, Gil Vicente, Daumier, Goya, Miguel Ângelo...” e encontraria as suas mais próximas raízes e motivações na “atitude neo-realista e altamente artística dum Jorge Amado ou dum Erico Veríssimo; dum Portinari ou dum Sert; dum Barlach ou dum Koelle; dum Alves Redol ou dum Ferreira de Castro; dum Rolland ou dum García Lorca; dum Rivera ou dum Orozco; dum Hemingway ou dum Steinbeck, ou a feição neo-realista, repito, de filmes como “Isto acima de tudo”, “João Ninguém”, “O Sargento Imortal”¹⁷⁰.

Na sua relativa multiplicidade, uniam portanto a nova geração uma consciência de resistência oposicionista e de luta e de denúncia da exploração social e mesmo laços de pertinência a organizações «avançadas», como o ilegalizado Partido Comunista e

¹⁶⁹ Mota Redol, A., «Neo-Realismo: Pluralidade de vias e de domínios», art. e ob. cit., p. 24.

¹⁷⁰ Filipe, Manuel, «A propósito duma exposição – Pelo Dr. Manuel Filipe», *Região de Leiria*, ano IX, nº 378, 2-III-1944, pp. 1 e 4

grupos e organizações antifascistas ou pacifistas, mais ou menos legais, mais ou menos «tolerados», a que este deu azo (como o BAAF, Bloco Académico Anti-Fascista, por exemplo, em plena Guerra Civil espanhola, ou mais tarde, o MUNAF, em 1943), inculcados pelas ideias da inevitável destruição do sistema capitalista. Ora, tal permitirá, em plena II Guerra Mundial, desenvolver no plano político uma estratégia frentista de aproximação conjuntural a outras forças políticas e organizativas de feição democrática, processo que culminaria na formação no MUD (Movimento de Unidade Democrática, em 1945), que, apesar de ilegalizado em 1948, manteve acesa a chama do ideário e o cerne organizativo das Exposições Gerais de Artes Plásticas, da SNBA, até 1956 – numa tentativa de congregar todos estes sectores numa Frente popular que, à semelhança da Europa democrática e parlamentar, travasse em definitivo o nazi-fascismo no velho continente (sobre cujos escombros a emergência do MUD era já o reflexo político e social) e, sobretudo, no plano interno, que derrubasse o ditador Salazar e liquidasse o aparelho do Estado Novo.

Quanto à expressão «neo-realismo», o seu uso certamente não foi pacífico. Não por acaso, Joaquim Namorado será, tanto quanto se sabe, o introdutor da expressão na gramática crítica portuguesa, em 1938, quando o inscrever num texto sobre o escritor brasileiro Amando Fontes¹⁷¹. Mário Dionísio explicitará, mais tarde, que o termo se deve a “uma infeliz inspiração de momento de Joaquim Namorado”, preferindo antes utilizar «realismo socialista», como a expressão verbal que acede à mais rigorosa aproximação conceptual a uma visão marxista do mundo¹⁷², problema que se articula com a sua autonomização, porquanto seria impensável fazer e expor arte revolucionária “sem começar por ser arte”, quer dizer, assumindo que o primado da militância cultural deveria sobrepor-se à própria militância comunista no campo estritamente partidário¹⁷³.

Em 1940, num relevante texto, que foi sendo publicado entre Setembro e Novembro no bi-semanário oposicionista *O Diabo*, A. Ramos de Almeida explicitará, partindo da análise marxista do paradigma literário, as principais premissas teóricas que deveriam nortear o novo movimento estético: apesar da sua relativa autonomia, as superestruturas ideológicas (filosofia, ciências, direito, moral, religião, arte e literatura)

¹⁷¹ Pita, A. P., «Para um retrato futuro de Joaquim Namorado», in *Joaquim Namorado – Tudo existe o que se inventa é a descrição*, V. F. de Xira, CMVFX, Museu do Neo-Realismo, 2014, p. 61.

¹⁷² Dionísio, Mário, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 29.

¹⁷³ *Idem, ibidem*, pp. 53-54.

enraízam na estrutura social; as expressões artísticas e literárias nada possuem “de puro, de divino, do além da realidade” e assim, bem ao contrário do que pretenderiam os «formalistas», “toda a obra de arte é o produto da actividade humana: é esforço do homem”. Daí que a imaginação e a ficção em arte exprimam, em última instância, o *real* que ela transmite, porquanto “a irrealidade na arte só é real, só se impõe quando está profundamente condicionada pela realidade”. Daí, a outro nível, que os grandes movimentos de transformação revolucionária do mundo se operem, antes das ideias propagadas pelos filósofos e literatos, através e nas transformações económicas e sociais do modo de produção, das quais, de certo modo os intelectuais são os arautos: seriam os casos mais evidentes de Balzac ou de Tolstoi, que, cristãos, conservadores, antiprogressistas e antimodernistas, melhor do que ninguém compreenderam “as contradições reais da sociedade do seu tempo”, “as contradições das consciências, o antagonismo dos grupos”, sobretudo Tolstoi, que “olhou os homens como seres sociais, as consciências como vidas condicionadas, os dramas como combate de consciência”.

Só por “miopia subjectivista” se poderia, neste quadro, pretender que o neo-realismo fosse uma “metafísica”, “apologética e mística” ou uma “arte apostolizadora de certos ideais políticos”, pois a tendência da arte deve emergir, sem uma explícita demonstração exterior a si, das suas próprias opções estéticas e narrativas, no caso da literatura. E, numa nota, conclusiva, Ramos de Almeida deixava a reflexão de Jean Fréville, o editor e comentador de textos de Marx et Engels, *Sur la littérature et l'art* (1936): “O realismo exige que nada se interponha entre o mundo e a sua representação (...) serve a verdade, não se serve dela. Pretende somente agarrar a vida e dar a vida nos seus aspectos essenciais, por consequência da sua evolução histórica” ao expressar a “tendência objectiva deo desenvolvimento social”¹⁷⁴. Esta posição delimita os campos (sobre os quais irromperá a importante e posterior “discussão interna” dos anos 1952-54), a nova corrente mais do que a estética de uma política deve representar a opção política por uma estética, precisamente porquanto “as grandes obras de arte” serão “aquelas que possuem um alargamento tal que revelam a tendência objectiva do desenvolvimento social na sua época”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Ramos de Almeida, António, «Notas para o Neo-Realismo», *O Diabo*, n.ºs 313, 315, 318 e 320 de 21-IX, 5-X, 26-X e 9-XI de 1940, a pp. 2, respectivamente.

¹⁷⁵ Ramos de Almeida, A., «Notas para o Neo-Realismo», *O Diabo*, n.º 318, cit., p. 2.

E daí que muitos dos autores integrados no movimento se auto-interpretassem, ao movimento e às suas obras, como a constituição genética ou o vértice (o próprio sinal de *convecção* o indica) de um «novo humanismo», do qual, também na vertente pacifista e naturista de quem anseia por uma autêntica “*vida edénica*” (como lhe chamou o pintor – toda a vida partilhará também longos períodos na vivência na natureza, no campismo, no naturismo, em certa fruição de dietas vegetarianas), Manuel Filipe se integra, sobretudo na denúncia da desumanização a que a exploração e violência social e política, e a guerra, conduzem: *o homem, ser sublime e hediondo que simultaneamente edifica e destrói civilizações, é o predador também da Mãe-Natureza, “incendeia florestas, esfogueteeia a tiro de carabina ou de arma caçadeira milhares de vidas sublimes, reais complementos da felicidade humana”*¹⁷⁶.

”Admiro todos os grandes artistas que não negam nem minimizam a sua condição de homens e vivem ombro a ombro com os outros homens”. O artista deve humanizar-se. “E muitos são aqueles que, ao realizar a sua obra, gravaram nela incisiva e deliberadamente o seu voto de trabalhar sem outros compromissos que não fossem a melhoria constante da condição humana”, regista no final da década de setenta¹⁷⁷. Tal aspiração ética ocupa o núcleo da sua própria reflexão e prática estéticas. Quando analisar, num texto nunca referenciado¹⁷⁸, a poesia de um grande amigo que, a par de Namorado, mais admira, sublinhará que “Dionísio dá-nos a sua poesia repassada de *neo-humanismo*, tão naturalmente, como naturalmente um pintor medieval nos dava os seus quadros religiosos de pura apologética, ou sem apologética nenhuma”¹⁷⁹. Esta contraditória pulsão, entre uma arte apologética e uma arte dela despojada, será a questão que tentará resolver no decurso das suas várias fases ou períodos criativos, mas que se encontra já instalada, em potência, nas diversas linguagens que a própria gramática da Fase Negra abrange e torna possível.

Mais tarde, em entrevista ao *Diário de Notícias* (1982), certificará o neo-realismo como “a continuação de um novo Humanismo que vem de trás e que mal lançou ainda os seus primeiros balbucios”. Filipe crê o novo humanismo ainda no berço, “está-se no

¹⁷⁶ «Bambi – Pelo Dr. Manuel Filipe», *Região de Leiria*, ano IX, n.º 380, 16-III-1944, p. 1. Anexo B-II.

¹⁷⁷ «Só a cultura tornará o homem senhor do seu próprio destino – entrevista de R. M. Gonçalves», *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, op. cit., n / pag.

¹⁷⁸ A par doutros, todos os artigos, por exemplo, publicados no *Região de Leiria*, não constavam do Espólio Manuel Filipe, CMC - Galeria.

¹⁷⁹ Filipe, Manuel, «Mário Dionísio, poeta», *Região de Leiria*, ano X, n.º 445, 19-VII-1945, p. 4.

início de uma era. E uma era, na história, contém gerações, pode conter séculos. Ultrapassadas as eras medieval e renascentista, com as suas expressões próprias, entrou-se, com a revolução industrial inglesa do século XIX, numa nova era”, que o próprio apelida de *era social* e à qual augura posteridade, pois que irá “dar muito que falar”¹⁸⁰.

O Neo-realismo pictórico: em torno do conceito

Tem sido muito divulgada a conexão conceptual do termo «neo-realismo» com a matriz jadvoviana do «realismo socialista»; porém, afastada da sua origem literária, e anterior mesmo às teses oficiosas do realismo socialista difundidas após o Congresso dos Sindicato dos Escritores Soviéticos, de 1934, o termo *neo-realismo* deve procurar-se também naquilo que, no campo das artes plásticas, o argentino Antonio Berni designava mesmo, desde os finais de 1931, por «Nuevo Realismo» e que teria ulteriores desenvolvimentos na articulação das práticas de David Alfaro Siqueiros, em 1933 chegado à Argentina, e nas reformulações do muralismo mexicano que desde o ano anterior este havia ensaiado nas ruas de Los Angeles, na Califórnia¹⁸¹. Esta expressão seria teorizada pelo mesmo Berni em 1936¹⁸², no que constitui uma referência teórica dos neo-realistas portugueses, referência que Manuel Filipe bem conhece, quando escrever a Mário Dionísio, a propósito de uma crítica, de resto, positiva, de José Régio (no *Primeiro de Janeiro*, de 31-1-1945) ao neo-realismo:¹⁸³

“O Régio, inteligente como é, vê que a coisa já não se pode negar de ânimo muito leve. E embora diga – o que me parece verdade – que a coisa ainda agora começa a nascer, pelo menos entre nós, portugueses, não nega que o que vai aparecendo será o prenúncio do movimento generalizado a todas as artes. Berni diz: “A pintura é a arte por excelência da futura sociedade”. Isto parece que se cheira por toda a parte, mas não só no que respeita à pintura. // Parece que se está, na verdade, no começar de uma Arte Nova que antecede uma Sociedade Nova”.

¹⁸⁰ Valdemar, António, «Manuel Filipe: depoimento de um pintor sobre a sociedade», *Diário de Notícias*, ano CXIX, n.º 41.449, 14-VIII-1982.

¹⁸¹ Cf. Guillermo A. Fantoni, Prefácio a *El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*, Rosario / Buenos Aires, OSDE, 2014, pp. 6-7, versão integral in (impressa a 2-8-2015): [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$277.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$277.pdf)

¹⁸² Antonio Berni, “El Nuevo Realismo”, in *Forma. Revista de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, Buenos Aires, año 1, n.º 1, agosto de 1936, apud, Guillermo A. Fantoni, art. cit., p. 7.

¹⁸³ Carta de 5-2-1945, Cf, Anexo C-VII. Sub. nss.

À teorização de Berni não escapavam as referências à «falsa modernidade» visíveis na evasão do «mundo objectivo e da realidade existente» a partir da «imaginação» e da «improvisação», que a veiculam à teorização pós-expressionista do «realismo mágico» proposta pelo fotógrafo, historiador e crítico de arte, Franz Roh (1890-1965), em 1925, pela apreensão estética e plástica daqueles planos que se situam para lá do estritamente visível e do comumente perceptível e daí, em parte, a defesa da herança formal expressionista que «ameaçara», através das suas propostas intersectivas e de uma nova metodologia plástica, a «tranquila segurança dos simples e ingénuos»: corpos excessivamente grandes, formando pesados blocos, objectos estáticos que resultam iniludivelmente reais, planos de composição misteriosos, todavia visíveis nos mais ínfimos detalhes¹⁸⁴.

Para além da questão de saber de que modo tal proposição iria influir tanto na Nova Objectividade quanto nalguns segmentos do Surrealismo, cujos programas entretanto já eram conhecidos, colocaria ela mesma um problema novo: a pretensão objectivista do realismo, de teor mais formal, teria de ser mediada por uma nova interpretação do romantismo – que atendesse à autonomia criativa e inventiva do artista – e pelo seu programa de afirmação da univocidade do espírito criador do artista, sem cuja compatibilidade não será possível entender, nos seus contornos mais amplos, o próprio neo-realismo. Diga-se, com A. P. Pita: regressar à realidade, em arte, não supõe adoptar formalmente um realismo, antes “significa distanciar-se da *captação fotográfica* do mundo, pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social”¹⁸⁵.

E embora, num passo, M. Filipe, refira tratar-se de uma *arte objectiva*, logo completa o sentido do regresso à realidade com a praxis formal do artista, porquanto ela seja subjectivamente mediada: “o quadro, escultura ou livro neo-realista, podem ir da

¹⁸⁴ O artigo inicial, escrito na Alemanha em 1925, é incluído em 1927 (tradução de Fernando Vella, n.º 48, pp. 274-301), na *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset, e publicado em volume na colecção Biblioteca da revista. Cf. Franz Roh, *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1928, p. 11. O termo «realismo mágico», referência, não no sentido teológico-psicológico, do movimento do romance latino, posterior a *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Marquez, foi de facto utilizado por Roh em 1925: Cf. G. S. Evans (2002), «Magical Realism and its meanings: a *not* so necessary confusion», in *Janus Head. Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology*. Texto integral in <http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficEvans.html>, consulta a 20-8-2015.

¹⁸⁵ Pita, A. P., «Para um retrato futuro de Joaquim Namorado», art. e op. cit., p. 65.

simples atitude contemplativa ou lírica até ao mais lancinante grito de desespero ou revolta. Mesmo neste caso pode haver poesia. A obra de arte neo-realista pode ser um convite ao Amor Universal, ou um desejo pelo sistemático desaparecimento das guerras e outros flagelos humanos”¹⁸⁶. Daí acolher, inclusive, propostas do neo-realismo cristão francês, de Maurice Denis, Désvallières e outros. Quer dizer, tal como, na sua génese, o movimento acolhera a diversidade das fontes, também as práticas autorais, literárias, plásticas se diversificam, pois “quer se seja combativo à Jorge Amado, lírico à Erico Veríssimo, gigantescamente à Sert (decorações murais do Novo Palácio da S.D.N.), calmo e descritivo à Alves Redol, ou violento e gritante à Barlach, sempre, nesta arte neo-realista, se nota, com maior ou menor evidência, a fuga propositada ao tema fútil, que ainda hoje é tratado pela quasi totalidade dos artistas”. A atitude, a acção orientada, é que motiva a sua arte: “O artista neo-realista cortou de vez com a atitude enconchada do egotismo moribundo dos presencistas, pondo de banda toda a estética introspectiva, de análise individual e muitas vezes pessoal, para se voltar para o exterior”¹⁸⁷

Não é possível negar o papel formativo e didáctico – senão normativo – que algumas teses neo-realistas adquiriram; mas isto não obsta, como afirma acertadamente um autor, estudando especificamente as manifestações poéticas até ao *Novo Cancioneiro* (1942), que a intervenção teórica e crítica de inspiração ou mediação marxista não tivesse promovido “univocamente as mesmas ideias e ambições no que, por exemplo, ao papel da cultura diz respeito. Não obstante, dificilmente poderá ser negada a existência e manifestação de uma visão bastante particular e consistente acerca, pelo menos, do papel da arte e dos artistas na sociedade”¹⁸⁸.

O Neo-realismo pictórico: a raiz no segundo expressionismo

No início do decisivo texto teórico-crítico cujo horizonte interpretativo não se esgotou, «A Paz a branco e negro» (1962), Mário Dionísio mostrara como teria sido no

¹⁸⁶ Filipe, M., «A propósito duma exposição – Pelo Dr. Manuel Filipe», *Região de Leiria*, ano IX, n.º 378, 2-III-1944, pp. 1 e 4. Cf. Anexo B-I.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁸ Henriques, João Laranjeira, *A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*, tese de Doutoramento, Lisboa, FLUC, 2010, pp. 30-49 (consulta a 23-X-2015): http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3789/1/ulsd060903_td_Joao_Henriques.pdf.

decurso da I Guerra Mundial que o Expressionismo adquirira plasticamente outra voz e projecção, com “a terrível experiência das trincheiras, a imensa e negra herança da guerra”, as incompatibilidades de classe que ao conflito tinham levado e que nenhuma guerra poderia solucionar, os destroços de corpos e de almas, conduzindo a “uma visão severa e amarga da existência”. Desenvolve-se então, em particular na Alemanha devastada, um ambiente intelectual e social que explica o “tom marcado de luta, de desafio, de desespero ou de simples sarcasmo de toda a pintura alemã posterior à guerra”, reactivando um expressionismo, que entretanto se tinha dispersado nas vias da abstracção, de “maior agressividade do que aquela que *O Cavaleiro Azul* patenteara”, voltando-se agora para a realidade social contemporânea marcada pela “derrocada, a revolução e a repressão, a agitação”. Neste caso, estão os trabalhos de G. Grosz, cujas “caricaturas ferozes da burguesia feudal e do militarismo” alcançariam esteticamente, e nos meios artísticos em geral, “um triunfo de verdadeiro escândalo”¹⁸⁹.

Essa segunda fase do expressionismo, ao valorizar precisamente “a expressão directa do sentimento”, permitia desenvolver linguagens artísticas que seriam “armas de ataque na mão de artistas que haviam ficado entre o pós-impressionismo e o expressionismo”, como Kate Kōlwitz, “cujas gravuras de um dramatismo arrebatador sobre temas directamente colhidos na vida dos trabalhadores e dos oprimidos em geral” tratam do desemprego, da fome, da miséria, “da doença em lares sem pão”. Todos estes criadores, Grosz, Beckmann, Otto Dix, não estariam a pensar na transformação da arte em si, mas na transformação da sociedade, a exemplo doutros que os antecederam, como Callot, Goya, Daumier, “pintores de um mundo de sombras” que a guerra e a intensificação da exploração capitalista haviam deixado na Alemanha e na Europa.

A iconografia então produzida, conjuntos de verdadeiros *monstros de vitalidade horrorosamente convulsiva*, sobretudo no caso de Grosz, traziam uma “visão crua, fria, revoltada, e quase revoltante, indignada mas em si mesma provocatória, a um passo da insolência”. Tecnicamente esses esboços, desenhos, pinturas, apresentam um desenho agressivo dos contornos, o que permite que o esboço / pintura adquira uma “solidez indispensável do seu conceito de realidade”, criando uma tensão no espaço e nos objectos, individuando pessoas da massa, patenteando o “monstro-homem” (Beckmann) o que dava ao pintor o guião para narrar o “horror do seu tempo”. Também Otto Dix, ao

¹⁸⁹ Dionísio, Mário, «A paz a branco e negro», *A Paleta e o Mundo*, vol. II, (Lisboa), Europa-América, 1962, pp. 460-468.

representar a noite, a morte, “o vazio que há para além de tudo”, nunca se libertaria do horror que conhecera nas trincheiras; e Gromaire, sobretudo em *A Guerra* (1925), colherá estas influências, aliando-as a um rigor de desenho, de composição de riqueza de cor e de pasta (sobretudo nas figurações dos «Ceifeiros» ou dos «Vagabundos»). Estas imagens de um mundo caótico, nascidas nos escombros da guerra, ilustravam, como P. Klee o fizera em 1902, nos seus carvões, “a desagregação da burguesia”¹⁹⁰. O que se tratava agora, também no campo das artes plásticas, era de “regressar à realidade” como o escritor Romain Rolland exigira; e os artistas, em geral, perceberem que, tal como o poeta Paul Éluard predissera, em 1936, “têm o direito e o dever de sustentar que estão profundamente enraizados na vida dos outros homens”¹⁹¹.

De facto, a França continua a ser o modelo *literário* da mediação cultural, em obras de autores como Rolland, Louis Aragon, Éluard, Georges Friedman, cuja recepção, em Portugal, por via crítica, os torna referências na formulação política e estética do movimento. Mas há que considerar outras fontes fundamentais na cultura plástica: a pintura brasileira de Portinari teve grande impacto nos artistas neo-realistas portugueses e, além deste, outras influências americanas, através das edições do Modern Art Museum, de Nova Iorque, bem como doutras publicações dos Estados Unidos, chegam às bibliotecas através de circuitos diplomáticos e permitem que os jovens portugueses tomem contacto com as correntes realistas norte-americanas e com a pintura muralista mexicana. Esta, sobretudo a de Diego Rivera, David Siqueiros e José Clemente Orozco, agita os neo-realistas portugueses pela sua acuidade social¹⁹² (a divulgação do muralismo aparece em *O Diabo*, em 1935, e Orozco e Rivera são aí discutidos em 1938¹⁹³). A sua obra está intimamente ligada à revolução mexicana zapatista / comunalista de 1910, aos ideais comunistas dos soviets de 1917 e fundamenta um projecto pedagógico e social. A pintura *chega(-se)* ao povo pela temática e pelo suporte, imenso, que ocupa agora as paredes dos espaços públicos¹⁹⁴. Também os pintores norte americanos do *New Deal*, segundo Alexandre Pomar, foram relevantes na formação da cultura plástica neo-realista e, em particular, pictórica: desde regionalistas e conservadores como Thomas Hart Benton ou Grant Wood, até aos

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, pp. 469-471; e 494-495.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, pp. 523-524.

¹⁹² Matos Loureiro, Diana, *Análise da página Arte do jornal A Tarde (1945)*, FLUP, 2013, pp. 28-29. Cf.: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/71763?locale=pt>, impressão a 24-VIII-2015.

¹⁹³ Castro, Laura, *Júlio Resende. Tentações da pintura ocidental*, Lisboa, IN-CN, 1999, pp. 51-52.

¹⁹⁴ Matos Loureiro, Diana, *Análise da página Arte do jornal A Tarde (1945)*, op. cit., , pp. 28-29.

realistas sociais como Ben Shahn e Jack Levine, foram mais importantes neste movimento do que anteriores modelos soviéticos do realismo socialista¹⁹⁵.

Não se esqueça, porém, o contexto muito específico da recusa neo-realista à propaganda «axiológica» imposta por Ferro no SPN e de resistência à sua «política do espírito»: tratava-se, também, no plano interno, de dar uma resposta ideológica, prática, quer dizer, plástica e visual, à consagração repressiva do regime¹⁹⁶. Assim, desde meados dos anos 30 que se discute teoricamente, nos jornais oposicionistas, a *forma* e o *fundo* ou o *carácter social da arte*, o que é plasticamente moderno e veicula valores tradicionais e o que é formalmente convencional nas artes e veicula valores políticos e sociais novos; os problemas políticos também aqui se colocavam aos artistas, sobretudo, os impedidos de livremente expor ou publicitar as suas obras, nas quais se esboçam temáticas como a glorificação do trabalho e dos trabalhadores. Ora, “os teóricos apoiantes desta arte «simples» e «heróica» pareciam seguros quanto ao valor dos seus argumentos, certos do sentido e do destino das suas palavras de ordem”, como sublinhou David Santos¹⁹⁷. Entenda-se que o neo-realismo pictórico não se reduz a “uma utilização de tipos populares, tipos plebeus, operários e camponeses no trabalho”, ou a uma mera cenografia do mundo proletário, mas antes a uma *poética militante* que hierarquiza numa Estética a “intenção panfletária e subversiva”, o desejo mais profundo de transformação social, através dos meios pictóricos que com ela e nela instituem uma “unidade essencial”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Cf. Pomar, Alexandre, *Júlio Pomar. O Neo-Realismo, e depois (1942-1968)*, disponível: https://independent.academia.edu/AlexandrePomar/Books/760763/Julio_Pomar._O_neorrealismo_e_depois_1942-1968>; consulta a 17 e 18 de IX-2015.

¹⁹⁶ O Secretariado de Propaganda Nacional (mais tarde SNI) regulava a produção cultural oficial do regime. Criado em 1933, por António Ferro. (1933-1949), susteve o projecto cultural do Estado Novo, designado por *Política do Espírito*, que procurava aliar a uma estética moderna os valores tradicionais portugueses, criando iniciativas que incentivassem o «amor à Pátria», o «culto do passado glorioso do país» e dos seus «heróis», a tradição, a ruralidade e as virtudes da família e do trabalho «honroso». Pretendia operar uma verdadeira contra-revolução cultural, que disciplinasse as massas e as elites intelectuais, tendo como objectivo a “*política do espírito é aquela que se opõe ... à política da matéria*”.

O programa desta política cultural pretendia utilizar a cultura como meio de propaganda, de forma a glorificar o regime e o seu líder, conciliar a modernidade com a tradição e estabelecer uma cultura nacional e popular com base nas suas raízes e nos ideais corporativos do regime. Cf. Matos Loureiro, Diana, *Análise da página Arte do jornal A Tarde (1945)*, op. cit., pp. 9-10

¹⁹⁷ Cf. Santos, David, no capital estudo, «O neo-realismo pictórico e utopia política do pós-guerra: os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira» in *Batalha pelo conteúdo: Exposição documental, movimento neo-realista português*, VF de Xira, MNR-CMVF de Xira, 2007, pp. 172-180.

¹⁹⁸ Castro, Laura, *Júlio Resende. Tentações da pintura ocidental*, op. cit., pp. 49-51.

Este programa pictórico, segundo um dos primeiros historiadores do movimento, Ernesto de Sousa, que o situa entre 1943 e 1953, teria no período entre 1943 e 44 a fase de fermentação e reconhecimento, no qual são arrojadas as fundações do neo-realismo, para entre 1945 e 46 se lançar a primeira fase de circulação, cuja apoteose será em 1947 com a 2ª EGAP, realizada na SNBA ¹⁹⁹. De facto, já dois grupos heterogêneos se tinham constituído em torno das novas propostas e em reacção ao academismo vigente no ensino, um em Lisboa no Café Herminius que reunia Vespeira, Cruzeiro Seixas, Júlio Pomar, Mário Cesariny, Pedro Oom, Fernando José Francisco; e outro grupo, no Porto, no Café Magestic, reunia Júlio Resende, António Lino, Rui Pimentel (Arco), Arlindo Rocha, Fernando Lanhas ou Nadir Afonso, aos quais se viriam juntar, vindos de Lisboa, Pomar e Victor Palla. É o grupo nortenho que, reivindicando uma produção livre dos constrangimentos académicos, irá promover as três principais Exposições Independentes, “porta aberta para todas as correntes”: a primeira, no Porto, em 1943, a segunda, em Coimbra, 1944, e a terceira no Porto em Dezembro deste ano e, em versão condensada, em Lisboa, em 1945, apoiando em Junho do ano imediato ou nela alguns se integrando, a Primeira Exposição de Primavera no Ateneu Comercial do Porto, na qual Manuel Filipe participará. Ao mesmo, tempo, na SNBA, à Rua Barata Salgueiro, em Lisboa, é inaugurada a I EGAP.

Entretanto, outra iniciativa surgida em Évora, em 1945, a realização da IX Missão Estética de Férias, patrocinada pela SNBA, sobre a égide de Dórdio Gomes e mobilizando as ESBA’s de Lisboa e Porto, produziu trabalhos de temática neo-realista, dos quais se destacam «Gadanhêiro» e «Semeador», de Pomar. Como se sabe, as EGAP’s, c no contexto de aparente debilitação do salazarismo, pelo sucesso de público na I e pela polémica e censura na II, contribuíram para a afirmação decisiva não de novas *maneiras*, apenas, mas da “continuidade imediata desse projecto expositivo congregado em torno de uma leitura política antifascista”. A partir de 1953, o neo-realismo pictórico, face aos constrangimentos da censura e de perseguição política a quadros e autores, face à própria «crise interna», entraria em declínio do qual, sobretudo o «Ciclo do Arroz» mobilizado por Pomar, seria o canto do cisne ²⁰⁰. Porém, muitos artistas iriam persistir durante mais alguns anos, a despeito dos constrangimentos repressivos.

¹⁹⁹ Sousa, Ernesto, *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis, 1965.

²⁰⁰ Santos, David, «O neo-realismo pictórico e utopia política do pós-guerra », op cit. pp. 184-186..

Ora, quando Ernesto Sousa referir que poucas obras da primeira fase (1945-47) teriam surgido, incorre numa inadequação, tendo em conta que Manuel Filipe executara já a maior parte da Fase Negra entre 1942-44, época portanto anterior àquela baliza cronológica atribuída ao reconhecimento do neo-realismo (1943-44). É certo que ainda não expunha os trabalhos, só o fazia em 1945, mas há três anos que desenvolvia a sua série como uma verdadeira metodologia plástica.

Demarcando os campos:

o texto (escondido) de Manuel Filipe numa polémica à volta do «realismo»

Uma polémica «escondida» nas páginas da *Seara Nova*, revela já, em 1943, a fissura aberta entre os sectores presencistas e seareiros e aqueles que, como Filipe, reivindicam a nova visão do mundo e da vida como missão veicular da arte e do artista.

Numa peça crítica, Adriano Gusmão, então colaborador regular da mais prestigiada revista de cultura e de ideias, nas colunas de teatro, dança e artes plásticas, tece longa série de comentários depreciativos da exposição, ocorrida na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, no chamado Salão de Primavera²⁰¹. Lamentando a tendência de retorno ao «naturalismo» e ao «realismo» (em sentidos muito latos e, por isso, imprecisos) patenteado pelo Salão, o articulista aconselha os artistas desta mostra colectiva a “que se autodeterminassem a entrar em quarentena no respeitante a exposições como a actual S. N. B. A.”, porquanto o “mediocre nível deste salão é confrangedor”, “saímos dele arrasados, deprimidos, entristecidos – doentes! Isto não é literatura, infelizmente”.

Adriano de Gusmão critica o realismo “extremo” e o naturalismo pictóricos, que, tendo sido “úteis no seu tempo” teriam perdido qualquer eficácia estética pois “hoje, porém, a cópia da natureza já mal consegue interessar-nos, salvo o caso excepcional dela ser vista através de um temperamento muito pessoal e *interessante*”. No fundo, o colunista da *Seara Nova* insurge-se contra o “espírito fotográfico” porquanto “a imaginação nada tem a ver com a memória”, como de resto notara “o génio semi-louco William Blake”. Em suma, “a arte não é a cópia da vida”.

²⁰¹ Gusmão, Adriano de, «Artes Plásticas na S: N. B. A. – Salão da Primavera», *Seara Nova*, n.º 821, de 8-V-1943, pp. 75-76.

Sob a denominação de «realismo» e «naturalismo», um largo espectro de artistas plásticos, e de tendências bem diversas, era arrasado na crónica: Domingos Rebelo, Lauro Corado, Fausto Sampaio, Couto Tavares, Portela Júnior, Fernando Santos, Varela Aldemira, Albino Cunha, Mário Reis, agrupados neste rol de “pintores sem ideia (e sem dominarem a matéria)”. E outros criadores plásticos também aqui são arrolados, como Lino António, Lázaro Lozano, Domingos Costa, José Contente (um “reiseiro”) ou Macário Diniz. Da «catástrofe”, apenas por sofríveis, mal escapam Emília Santos Braga, Constâncio, Gabriel Constante, José Ribeiro ou Anjos Teixeira Filho. Sintetizando a sua avaliação crítica, Gusmão enfatiza o “baixo nível deste pobre e linfático 40.º Salão de Primavera” que não seria mais do que a “desanimadora prova de adormecimento e imobilidade”.

Um mês após publicar a primeira crónica, em Junho de 1943, Adriano de Gusmão voltará ao tema, agora para refutar os «Reparos a uma crítica» que a Redacção da *Seara Nova* terá recebido das mãos de um tal “Sr. Manuel Filipe, de Leiria, professor de desenho, segundo nos consta”²⁰². O tom sardónico da prosa em que contesta o texto do “professor de desenho na Província...” e o próprio procedimento jornalístico, referindo sem dar a porta de acesso, demonstram-se inadequados, sob os pontos de vista ético e deontológico: como a revista não publica na íntegra o texto de MF, Gusmão aproveita excertos (por vezes mais longos e citando-os) da referida carta para os refutar, usufruindo à partida de uma posição de vantagem no diálogo impossível com o intuito de depreciar os “longos linguados” do seu antagonista, “onde por vezes em termos agressivos e grosseiros, exprime o seu desagrado em relação à minha crónica”.

Percebe-se, contudo, a postura e o tom geral da crítica em que o pintor enreda o cronista, sobretudo a partir da sua análise do que é, ou deveria ser, o papel do crítico. De modo a demarcar os campos, Filipe começa por afirmar que “apesar de não estarmos justamente com o espírito da *Seara-Nova*, curvamo-nos perante a sua integridade moral e a coragem com que vem trabalhando há longos anos”. Ora, a crítica das artes plásticas desempenha o mais difícil papel, precisamente porque o “a função do crítico é (...) a de estudar a obra profundamente tentando compreendê-la, no seu todo para a revelar ao espectador e esquecer-se (isto é fundamental no crítico) dos seus gostos e simpatias”.

²⁰² Gusmão, Adriano de, «Resposta a ‘Reparos a uma crítica’», *Seara Nova*, n.º 825, de 5-VI-1943, pp. 137-139.

Por esse motivo, ao procurar um ponto de vista objectivo, na opinião de Filipe, o analista deveria “compreender – pela sua própria função de crítico – que certo pintor não aplique senão terras, que veja tudo em tons de terra”, cujo paradigma encontra “no singularíssimo caso de Eugène Carrière, o grande pintor das terras” em face da generalizada incompreensão dos críticos contemporâneos. Curiosa, pelo menos, esta referência de Manuel Filipe ao pintor simbolista (1849-1906) que, entre a tradição e a modernidade, explorara as fronteiras do monocromatismo que tanto influenciaria, por exemplo, Rouault e Picasso, e que expõem o tipo de preocupações estéticas e temáticas que, por esses anos 40, moldam a sua própria técnica construtivista da *fase negra*. E também curiosa será a referência ao um *princípio de identificação íntima*, que não deixa de constituir um alicerce hermenêutico para aceder à compreensão estética.

Mas se em relação ao espectador o crítico pode desenvolver uma função didáctica, em relação ao pintor isso é-lhe interdito: “Ao artista o crítico nada tem de inculcar ou ensinar por via da regra”, antes devendo estudá-lo e compreendê-lo. Mesmo sobre as contundentes observações de insuficiência de desenho, de imperfeição, de falha do perspectivismo, que Gusmão assacara aos artistas do Salão de Primavera, Manuel Filipe responde com a afirmação do “mistério que se encerra na obra de quase todo o grande artista”, exemplificando, a partir de Cimabue e de Rouault, os casos em que falhariam de todo, no primeiro, desenho e perspectiva e, no segundo, se afirmaria o desenho “desastrado”, o que seria termo impróprio para designar um *desenho anti-fotográfico*, mas que permitiria acentuar o “colorido chocante por dramático”.

“A quem não terá acontecido ficar indiferente perante uma obra de arte ou audição musical de renome mundial? Pergunto: é a obra [de arte] que não tem suficiente potencial emotivo ou é, antes, a falta de identificação íntima do espectador ou do crítico com a obra?”. Reafirmando o pressuposto de abertura interpretativa ou compreensiva do crítico, Filipe afirma que “todos sabemos que há pinturas, esculturas, livros, poemas, etc., que nada valem e que se podem identificar com o zero à simples vista ou à simples leitura” – caso em que se justificaria positivamente o papel do crítico, mostrando ao artista as suas insuficiências; o que não se lhe assemelharia legítimo seria, porém, a função do crítico que “pretende orientar, inculcar e aconselhar atrevidamente”, pela falha de um saber vivido ou intuído, o de um qualquer artista, dada a univocidade da sua existência singular e do seu ser concreto.

Acusando Adriano de Gusmão de não se ter detido com o necessário estudo e atenção para com todas as obras que criticara, Manuel Filipe não deixa de considerar que algumas delas não mereceriam sequer ser expostas: “em parte”, escreve (ainda na transcrição de Gusmão), o 40.º Salão de Primavera “mereceria bordoadas” porque, também ele, é contrário ao “espírito que preside a este certame” – mas o processo crítico utilizado por Adriano de Gusmão, sem justificação e num falso plano *ex cathedra*, é-lhe totalmente estranho. O colaborador da *Seara Nova* refere que Filipe está irado por ele mesmo não ter apreciado as obras expostas de Lino António e de Joaquim Lopes, pois, segundo Filipe, o primeiro “não é só um dos melhores pintores do certame como um dos nossos melhores artistas contemporâneos”, sendo que «As Ceifeiras» traduzem o “carácter duro, quase sobre-humano” do esforço das camponesas e o quadro “transpira e geme debaixo dum pesado dia de ceifa alentejana” afastando-se de uma qualquer “composiçãozinha típica”, “com casinha branca à distância”, tratando-se antes de uma obra plástica na qual se observa “força e luta: um corpo-a-corpo da mulher com a terra”.

Esta sua preferência por Lino António terá uma explicação plástica – mas, além disso, o pintor leiriense terá privado com Filipe no próprio círculo que em Leiria, em volta do Ginásio Clube, ambos animavam ocasionalmente e terão travado amizade²⁰³; e o ciclo de pinturas de temática piscatória ou marítima no qual sobressai o elogio do trabalho, a valorização do esforço humano, é um código comum que ambos utilizam nesta época. Daí também que, para Filipe, Lino António tenha trocado “o pitoresco fácil pelo humano: pelo humano do tema e pelo humano que reside em todo o verdadeiro artista, sem cair, felizmente, num grito. Não seria isto legítimo? Não deveria o pintor transfigurar (quer dizer, *deformar a realidade exterior*) como o poeta e dar-nos essa realidade exterior, através do *seu caso* de artista?”²⁰⁴

Mas também sobre Portela Júnior²⁰⁵, a propósito das pretensamente assinaladas falhas de desenho e perspectiva apontadas por Gusmão, Manuel Filipe vem a terreiro:

²⁰³ Lino António da Conceição (1898-1974), pintor leiriense, discípulo no Porto dum dos introdutores do naturalismo entre nós, Marques de Oliveira. Professor liceal de desenho, pintor, vitralista e fresquista, em 1940 fixa-se em Lisboa, mas vem amiúde à cidade natal. Autor também de temas e tratamentos formais de pendor religioso e de carácter quasi místico. Cf: <https://sigarra.up.pt/up/pt/webbase.gerapagina?pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20lino%20ant%C3%B3nio>

²⁰⁴ *Apud* Adriano de Gusmão, «Resposta a ‘Reparos a uma crítica’ », *Seara Nova*, n.º 825, de 5-VI-1943, p. 139. Primeiros sublinhados são nossos.

²⁰⁵ Severo Portela Júnior, pintor coimbrão (1898-1985), o fresquista do posterior átrio – historicista – da FLUC, discípulo do mestre Condeixa e de Simões de Almeida (Sobrinho) especializou-se em temas e

“Errar o desenho das pessoas e das coisas... isto cheira a receita que tresanda. Como se, a partir de Cézanne, se possa pretender que as pessoas e as coisas tenham cor certa, própria, a sua cor, sempre a mesma e inalterável, sem respeito nenhum pelo elemento existente entre a retina do pintor e o objecto, essa insignificância que é a luz...”. Por último, em relação aos retratos expostos de Joaquim Lopes²⁰⁶, Manuel Filipe insurge-se contra as considerações de Gusmão que os considera «catastróficas» e «uma lástima», apreciações negativas que o pintor de Condeixa, vendo-se mais experiente, toma em conta da verdura dos vinte anos do seu antagonista (o que releva bem do seu desconhecimento pessoal)²⁰⁷, não sem lhe aconselhar: “Cobro na língua não fica mal a ninguém, sobretudo do crítico duma revista com tradições honrosas”. O crítico e antagonista, que não lhe dera inteira possibilidade de se expor, tentara arrasar o “professor de desenho na Província...”. Mas o pintor trabalhava, há mais de um ano, pelo menos, num conjunto inteiramente novo de obras na sua oficina de pintura, executadas com materiais pobres – como de pobres era a feita a realidade social que tentava analisar –, mas capazes de produzir uma riqueza gráfica, iconográfica e interpretativa que certamente iriam escapar, como escaparam, ao opositor.

figurações humanas e paisagísticas de matriz alentejana, região onde se fixou longo tempo. Formado pela ESBAL, desenvolveu também trabalhos escultóricos. Tal como Filipe, foi entusiasta do magistério de Columbano, contrariando todavia o tenebrismo com a paleta aberta e decorativa de cariz ruralista. De notar que estava e estaria ligado ao Estado Novo de Salazar: foi presidente do Grémio da Lavoura de Almodôvar; vogal da Academia Nacional de Belas-Artes; e procurador à Câmara Corporativa por designação do Conselho Corporativo, na qualidade de artista plástico.

²⁰⁶ Joaquim Francisco Lopes (1886-1956), estudou na Academia Portuense de Belas Artes sendo aí discípulo de Marques de Oliveira; após um longo tirocínio em Paris, onde foi influenciado pelo impressionismo, regressa a Portugal, em 1930, para se dedicar ao ensino, primeiro, técnico e, depois, universitário, na Escola de Belas-Artes do Porto, onde leccionou por dezoito anos e foi também director (1948-1952) pautando a sua acção artística pela participação nas chamadas [Exposições Magnas](#). Um ano após esta polémica, Joaquim Lopes ganharia o 1.º Prémio Silva Porto (1944), atribuído pelo SNI. Foi também o restaurador do tecto de entrada da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra.

²⁰⁷ Nascido no mesmo ano de MF, em 1908, Adriano de Gusmão faleceria em 1989. Publicou posteriormente a esta polémica diversos trabalhos no campo da história da arte portuguesa, centrados sobretudo na temática da pintura renascentista, na qual se foi especializando. Seria um dos fundadores da Associação Portuguesa de Museologia e da Secção Internacional de Críticos de Arte. Este historiador e crítico de arte foi director em Coimbra do Museu Nacional Machado de Castro, entre 1975 e 1978.

Depois da Seara. A defesa do neo-realismo, em campo aberto

Manuel Filipe não discutia meras concepções estéticas, abstractas e gerais: nessa época em que trabalhava já na série oficial da *Fase Negra*, cujos iniciais trabalhos são de 42, a ênfase posta pelo pintor recai sobre o «realismo» figurativo e não, ainda, sobre as teses do neo-realismo pictórico. Contudo, está a discutir modos de fazer e modos de entender. E, um ano depois, continua a ler, sem intuítos polémicos, nem ressentimento, mas sem esquecer a anterior polémica, os textos críticos do seu antagonista, no contexto do expressionismo e do realismo social: “Podíamos perguntar, como A. de Gusmão na sua última crónica da *Seara Nova* sobre a Exposição de Arte Alemã, há dias realizada em Lisboa: para onde foram os Barlach e as Kate Kollwitz, as obras de Orozco e Rivera? É difícil ter notícias destes artistas. De Barlach apenas se sabe que morreu num campo de concentração de Rostock e que a sua obra levou sumiço”.²⁰⁸

Neste longo artigo, uma peça esquecida de 1944, o próprio assumirá “o meu acto de fé neo-realista e o meu acto de contrição, por não ter, há mais tempo, voltado todo o meu ser para ela” e teorizará o seu entendimento do papel social do artista e da arte, tal como o interpreta e a pratica no atelier, relevando que, apesar de não haver “arte exclusivamente pura e só acessível às elites”, nem uma outra “arte exclusivamente social”, apenas se poderia encontrar um denominador comum para a explicitar: “Há arte. Simplesmente, no primeiro caso, na chamada arte pura ou arte pela arte, o artista alheia-se, deliberadamente ou não, de atitudes polémicas, críticas ou sociais, refugiando-se muitas vezes nos mais recônditos recessos da sua alma ou do seu sonho – surrealismo – esquecendo-se da vida dos outros homens, com todos os seus dramas individuais ou colectivos. No segundo caso, na chamada arte social, o artista, não renegando a sua condição de homem social, faz arte objectiva, humanizante, construtiva, analítica e crítica”.

Este debate, tal como o colocava nas suas bases, deveria ser porém mediado por duas ideias capitais. “1.º) – Qualquer realização só é verdadeiramente artística quando expressa esteticamente. Toda a obra de arte deve ter, como condição fundamental, aquele *substractum* extra-material, que faz dela uma verdadeira obra de arte. 2.º) – O

²⁰⁸ «A propósito duma exposição – Pelo Dr. Manuel Filipe», *Região de Leiria*, ano IX, nº 378, 2-III-1944, pp. 1 e 4. Cf. Anexo B –I.

Assunto é da plena escolha do artista. E, assim, eu compreendo a arte chamada pura e a arte chamada social”²⁰⁹

Expressão plástica da síntese qualitativa da investigação estética e de uma estética-ética social, utilizando a metáfora de corpo de gigante com alma de artista, para figurar a força do movimento de massas com a esperança numa redenção da exploração económica e da opressão social, Filipe pressente que arte tem o desejo da vida: o “movimento neo-realista está a constituir um enorme corpo, corpo humano com alma de artista, corpo que se sente regressar à terra, fincar nela os pés e mergulhar na vida do homem comum, viver as suas dores e as suas alegrias, aspirar o hálito hiante do homem da forja ou do trabalhador da terra, chorar com a irmã desolada e cansada de desgraça ou ranger os dentes com o irmão espezinhado e farto de luta, levantar os braços em súplica ardente clamando justiça, suspirando, enfim, com um sorriso crente nos lábios, por uma hora melhor para os homens”.

A metáfora do gigante com alma de criança-artista é utilizada, de igual modo, para o anúncio estratégico de um movimento que “está a surgir nas hostes artísticas de todo o mundo, em atitude de desconsolo e revolta contra uma sociedade mal organizada, egoísta e profundamente desgraçada, clamando, abanando o edifício humano nos seus alicerces, ele, o gigante com alma de criança”. Neste contexto, também fazedor de metáforas, o artista neo-realista é percebido por Filipe como “o revoltado contra as injustiças do seu tempo, desejando quebrar correntes com armas feitas de sangue, de inteligência e de espírito, o artista de olhar rectilíneo e firme, simultaneamente horizontal e vertical, fabricando o lema: *Para a frente e para cima*”.²¹⁰

No auge polémico e num ambiente político-social repressivo, só na aparência abrandado para vitoriar em 1945 os aliados, que não eram os seus, na guerra, e para fazer «eleições», que não haverá, a sério, em 1946 e em 1949, MF sente que estão reunidas as condições para a exposição pública dos objectos de arte que em breve serão condenados pelos censores, também escritores, pintores e ministros, do Estado Novo.

Em Junho de 1945, após ter exposto no mês anterior em Coimbra, Manuel Filipe parte para a exposição no salão do clube *Fenianos Portuenses*²¹¹, ao que se sabe,

²⁰⁹ *Idem, ibidem.*

²¹⁰ *Idem, ibidem.*

²¹¹ O Clube Fenianos Portuenses, ainda activo, é uma associação sem fins lucrativos fundada em 1904 numa casa na Praça da Batalha passando, em 1935 para a actual localização (entre o n.º 29 da R. Ricardo Jorge e a Rua do seu nome), junto à CM do Porto. Dada a ressonância com a homónima irlandesa, criada em 1858 para combater a ocupação britânica, também os Fenianos Portuenses, de

preparada com a colaboração do muito jovem e activo Júlio Pomar, então com dezanove anos (n. 1926) que, em ruptura com a ESBAL se fixara como aluno na congénere escola portuense, e certamente em correlação com as exposições Independentes dos segundos modernistas, os neo-realistas propriamente ditos, que Fernando Lanhas organizara já em 1944 (no Porto e em Coimbra) e em 1945 (em Lisboa). As reacções à exposição nos Fenianos são as mais contraditórias, depois, também em Braga à mostra no Sindicato dos Caixeiros, como se irá ver quando se referir a recepção crítica da *Fase Negra*, revelando o coro de protestos que entre os sectores mais conservadores produziu.

Por enquanto, evidencie-se, sem objecção razoável, o impacto fracturante que, na pequena república das artes e também numa sociedade conservadora, a visão pública das suas obras de arte, contemporâneas de um país e de um regime extemporâneos, haviam provocado.

Reforço das solidariedades intelectuais e artísticas:

em torno da arte neo-realista e em particular da pintura

No auge desta polémica, e entre a hostil manifestação pública da barbárie fascista, da qual o bem avisado Júlio Pomar diria tratar-se de um caso de polémica encerrada “mais uma vez pela força”²¹², MF vem a terreiro explicitar, mais uma vez, alguns dos fundamentos da sua prática artística. Primeiro, ao ser entrevistado pelo seu companheiro Júlio Pomar (sobre o tema por este proposto «Deve pintar-se a realidade toda»), para o suplemento semanal «A Arte» que aquele dirigia no jornal progressista do Porto, *A Tarde*, Manuel Filipe reafirma a importância de pintar todos os aspectos da realidade mesmo os que sejam desagradáveis. “Em arte, hoje, além do que é meramente formal e técnico, deve haver algo que nos dê a medida do sentir humano do artista e dos homens que o cercam – que nos fale da transformação em germen”²¹³

inspiração maçónica, aspiravam aos valores da dignificação humana, liberdade pública e direitos políticos de associação e representação, liminarmente negados pelo Estado Novo. Note-se que na cidade do Oporto e dos ricos comerciantes ingleses, não deixava de ser uma provocação optar por este nome, tanto mais que o luto do Ultimato de 1890 ainda não estava inteiramente cumprido quando se fundou.

²¹² Carta de Júlio Pomar a Manuel Filipe, de 12 de Julho? de 1945, transcrita no anexo documental.

²¹³ Pomar, Júlio, «Diálogo Breve com Manuel Filipe», *A Tarde*, suplemento «A Arte», n.º 3, (Tipografia do Jornal de Notícias), 23-VI-1945, p. 3. Para uma contextualização geral, ver Matos

Ao olhar como neo-realista a sua própria pintura, MF realça o crescimento e afirmação desta corrente artística e ideológica em Portugal e no estrangeiro, nas suas diversas modalidades, literárias ou plásticas: “A pintura neo-realista deseja ser, expressionalmente, pelo menos tão boa como a pintura anterior. Tematicamente, dispõese a ultrapassar, de longe, tudo o que as escolas anteriores têm abordado, tratando corajosamente de problemas que possam melhorar a condição humana”. Pelas suas palavras, a característica fundamental da pintura neo-realista seria a vocação muralista, “a de vir a pintar os grandes espaços vazios dos edifícios, escolas, gares fábricas, parques aeródromos, etc., etc., pintura facilmente legível e de assimilação directa por todos os homens”²¹⁴. Pomar irá retorquir que “ao pé dos seus quadros somos levados a pensar em como a realidade que os pintores nos dá é restrita – tão restrita”, tema que Filipe esclarece porquanto necessário se torna “desvendar” aos olhos dos espectadores concretos e reais o “Mundo que os cerca”.

Se a imagem pictórica for um espelho do real, só o será na medida em que o espelho desvenda os labirintos enganadores do real: para manter uma eficácia e uma leitura social ela não se destina a *fotografar*, no sentido reprodutivo e tecnológico, a realidade, nem tão pouco a ela substituir-se. “O Mundo que nos cerca” é, também, o cerco que nós fazemos mundo.

Em Setembro desse ano, Manuel Filipe escreverá, no mesmo suplemento artístico de *A Tarde*, duas peças críticas que melhor esclarecem a sua posição: a ideia força é a de que a arte não se prende com uma falsa *ideia de belo* mas sim com a realidade que representa. A exemplo da obra de Käthe Kollwitz (cuja viva memória artística estaria então mais actuante, porquanto, além da influência decisiva sobre as correntes expressionistas, falecera em Abril desse mesmo ano), os artistas não devem representar o agradável, mas antes a *verdade do momento histórico* que viveram: As modalidades formais da execução dessa ideia não teriam mais do que uma relativa relevância, atida às próprias circunstâncias do público a que se destinariam: “Exigir que uma obra de arte seja sempre agradável à vista equivale a dizer que a vida é sempre agradável. Ora, tal

Loureiro, Diana Maria de, *Análise da página Arte do jornal «A Tarde»: 1945*, Porto, Universidade do Porto (FL), tese de mestrado policopiada, 2013, Tomo II, pp. 43 e ss.

²¹⁴ Pomar, Júlio, «Diálogo Breve com Manuel Filipe», *A Tarde*, suplemento «A Arte», n.º 3, 23-VI-1945, p. 3.

não sucede. Se a vida é muitas vezes ingrata à vida e à sensibilidade, aquilo que sinceramente a reflecte – a Arte – tem que ser ingrata à vista e à sensibilidade”.

Em suma, “em arte o que verdadeiramente e definitivamente conta é o essencial da obra”, porquanto em duas obras superiormente realizadas, “vale mais aquela cujo tema dê que pensar ao espectador ou ao leitor”. Distinguido, à maneira da *Gestalt*, o fundo e a forma, conteúdo e continente, Filipe afirma a aptidão de compromisso e de equilíbrio, sem perca da autonomia da instância estética: “O verdadeiro artista não menospreza a forma em favor do fundo porque sabe previamente condenada a sua obra, se o fizer”. A insistência na denúncia, artística e sociopolítica, dos artistas que insistem em ver e só ver o agradável, marca esta primeira intervenção²¹⁵, marcada, lembre-se, pelo contexto polémico que a sua exposição, sobretudo no Norte do país, provocara.

Doutro lado, as observações finais, ao estilo deontológico, que deixara no caderno da viagem europeia, de 1938, eram reactualizadas, em 1944, à luz da inteira liberdade do criador em escolher o seu assunto / tema extraformal e o modo incisivo como, formalmente, o deveria ou poderia tratar. No centro deste problema ou, melhor, a montante, colocara MF a revalorização do papel social do desempenho artístico: “é que os grandes movimentos da história dos homens nunca se fazem sem a colaboração preciosa do artista. Este tem sido sempre um cabouqueiro dos grandes períodos da história. Sem ele, nada feito. Se és um político, não te podes esquecer de artistas como Diderot, Vítor Hugo, Voltaire ou Gorki; se és um religioso, debes lembrar-te dos artistas que te construía as catedrais e os templos; se és simplesmente profano, não debes olvidar nomes de urbanistas como Le Corbusier ou Mansard; se és um moralista, não debes subestimar artistas como Sá de Miranda ou Rabelais; e, porque não Eça ou Ramalho? Se és um homem social, não debes deixar de admirar artistas como Sert, Barlach ou Koelle; Daumier, Jorge Amado, Steinbeck ou Malraux”²¹⁶.

Talvez pressionado (ou impressionado) por esse ambiente polémico, Filipe de novo vem ao terreiro²¹⁷ evidenciar os conceitos nucleares que conduzem a sua prática artística e a sua intervenção pedagógica, didáctica e cívica. Tanto a arte, como

²¹⁵ Filipe, Manuel, «Coisas que muitos sabem», *A Tarde*, suplemento semanal Arte, n.º 13, de 1-IX-1945, pp. 9-10. No anexo documental B-VIII transcreve-se; e arquiva-se a digitalização do texto.

²¹⁶ Filipe, M., (1944), «A propósito duma exposição», art. e loc. cit. Cf. Anexo B-I.

²¹⁷ Filipe, Manuel, «Coisas que muitos sabem», *A Tarde*, suplemento semanal Arte, n.º 15, de 15-IX-1945, p. 3. No anexo documental B-IX transcreve-se; e arquiva-se a digitalização do texto.

necessidade, quanto a própria e intrínseca necessidade criativa do artista não implicam – pelo contrário – uma alienação da sua realidade e do momento histórico em que é produzida; doutro lado, essa alienação em nada contribuirá para a qualidade do trabalho artístico de dado autor, mas antes resultará de uma e numa incapacidade de reflexão sobre os problemas concretos que o rodeiam. A grande lição da história da arte reside precisamente no modo como essa reflexão se condensa ou reflecte no objecto artístico, permitindo a apreensão e compreensão das sociedades do passado e dos seus problemas.

Também na actualidade do artista e da sua arte o mesmo se exigiria, porquanto, interroga Filipe, “nos tempos que correm, em que a luta não poupa um único homem” seria legítimo afirmar que “o pintor o seja só”, só pintor, só artista, e respondesse apenas à mera necessidade artística, alienando o seu papel interventor? Qualquer expressão artística não pode ser o pretexto para desistências nem um refúgio para cobardias, lassidões, ou asilo para interesses criados, “que é como quem diz, refúgio para uma cómoda renúncia à luta quotidiana que o homem trava pela sua própria existência”. Aclarando melhor a sua perspectiva, seria incompreensível que “um pintor, que é um homem como os outros homens, não tenha problemas além dos meramente pictóricos. E se os tem, não é natural que os deixe transparecer em pintura?”.

O jargão *pinto porque pinto*, seria até legítimo para aplicar a alguns pintores portugueses; mas, para outros, interroga se tal não constituiria antes “um cavalo de pau, dentro do qual se alapardou comodamente a covardia ou a preguiça mental, a cegueira preconcebida ou qualquer outra ‘virtude’”. Por isso, regressando à grande lição da história da arte, Manuel Filipe questiona se não será tão legítimo, sob o ponto de vista argumentativo e da praxis do artista, a arte actual reflectir a condição social tal como, durante séculos a arte egípcia, ou a arte medieval europeia, reflectiam “uma filosofia de vida”, na qual o “princípio religioso absorvia os artistas, e a religião era o pão nosso de cada dia”. Por palavras suas, “ a arte serviu a religião de dentro para fora. Parece-me natural o desprendimento gradual dos artistas, a partir do Renascimento. Parece-me natural a arte das escolas francesas do século XIX para cá. Parece-me natural surgir qualquer coisa de novo, no campo das artes, que reflecta este período social, que seja vivo e viverá plenamente no futuro”²¹⁸. O anseio progressista em melhorar a condição humana, o apelo a um devir novo, a partir da identificação do presente histórico, e o

²¹⁸ *Idem, ibidem.*

apólogo da transformação social, mesmo de modo sibilino, lêem-se nas entrelinhas de dois dos raros textos teóricos que Manuel Filipe deixou acabados.

Poucos meses antes escrevera, mais abertamente, a Mário Dionísio, reflectindo similares pontos de vista:

*Acaso seremos nós, os pintores, capazes de demover, ainda que só um centímetro, a posição social do espectador, pelo facto de lhes mostrarmos, ou pretendermos mostrar, certos aspectos da vida?*²¹⁹

No campo da inculcação de ideários e achando mais interventiva e eficaz, tal como o Cinema ou o Teatro, a Literatura romanesca e novelesca, determinante até dos “grandes acontecimentos da História social dos homens”, o pintor questiona se a Pintura (a este nível, tal como a Música e a Poesia) alguma vez atingirá a eficácia social de transformação de mentalidades e dos modelos culturais, exceptuada a pintura mural. A Mário Dionísio, confessa essa sua dúvida, ao mesmo tempo que entre linhas admite não poder ser, embora o desejasse em termos plásticos, um muralista:

*Eu sei que você objectaria com a enorme acção da pintura mural, sim. A pintura tem essa grande válvula de escape. E talvez se salve por aí, porquanto, temos ricos casos que o demonstram. Eu, na minha imensa pequenez, tenho os olhos postos na pintura Mural. Talvez que os grilos também gostem de olhar as estrelas... É justo.*²²⁰

E pouco tempo depois, ao mesmo amigo e interlocutor assegurar-se-á que a arte, em geral, tal como alguns, no cinema ou na literatura, a têm praticado, tem que sair da “total ou quase total inutilidade” a que tem sido votado geralmente pela cultura burguesa dominante que a entende, lembre-se, como um mero “complemento de vida – aliás dispensável – para ajudar a tornar a vida agradável”. Por isso advoga a instante necessidade de mostrar e demonstrar que a arte tem mais nobres finalidades, como sejam a criação de um estado colectivo de espírito:

*Eu, na medida em que me tem sido possível fazê-lo, apregoo por todos os meios, que a arte pode servir – sem servilismo, entenda-se – uma ideia, uma causa, um estado colectivo de espírito, e contribuir para soluções*²²¹.

²¹⁹ Carta a Mário Dionísio de 20-I-1945. Cf. Anexo C.-VI.

²²⁰ *Idem, ibidem.*

²²¹ *Idem, carta a Mário Dionísio de 5-II-1945. Cf. Anexo C.-VII.*

O objectivo comum solidifica a consciência grupal e a própria necessidade de reforçar os laços pessoais e de camaradagem entre os membros do movimento, como se pode ler nesta correspondência. Em 1945, MF sente a urgência de cerrar fileiras com os seus companheiros, razão pela qual convida Mário Dionísio a realizar uma conferência em Leiria: “Somos tão poucos os simpatizantes e praticantes da Arte que nos interessa que se sente naturalmente o desejo de nos conhecermos uns aos outros”²²². Também a correspondência com Mário Dionísio permite revelar, o modo como, na época em que se multiplicam os sinais de que a II guerra mundial está a chegar ao fim, Manuel Filipe procura, também pela ampliação do círculo neo-realista, o contributo doutros pintores.

Será por esse motivo que procura, com certo proselitismo, convencer o seu velho amigo (como vimos, pelo menos desde o grupo dos *Divergentes*, em 1932-34), Cândido Costa Pinto, da excelência da nova arte pela qual os neo-realistas propugnam e sobretudo da generosa finalidade que esta deveria prosseguir. Manuel Filipe reconhece, contudo, como o seu amigo padece de «psicologismo» e «eclectismo». Cada vez mais hesitante entre o regime e os seus opositores, ou entre expor nos Salões de Arte Moderna do «secretariado», o SPN (depois, SNI) e nas manifestações artísticas que explicitamente se lhe opunham, nomeadamente, mais tarde, nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (numa das quais, na II, chegará a participar em 1947); também hesitante entre as várias modalidades de intervenção estética e de linguagem pictórica, Costa Pinto (1911-1977) será um dos fundadores do Grupo Surrealista de Lisboa, em 1947, movimento do qual será expulso por, precisamente, continuar a colaborar com as iniciativas artísticas do Estado Novo, e, em particular, do SNI. Manuel Filipe consegue patrocinar um encontro entre Costa Pinto e Mário Dionísio, que não terá corrido bem, preparando-o longamente em cartas ao crítico e poeta neo-realista:

O Costa Pinto escreveu-me há dias e mostrou-se-me, não digo abalado nos seus encantos pelo surrealismo, mas declarando-se simpatizante, se não mesmo de inteiro acordo com o Neorealismo [sic]. Transcrevo-o: “Como lhe digo, estou inteiramente integrado no movimento (e a essa conclusão chegamos numa ponderada conversa que tivemos no domingo passado em casa do Mário Dionísio)”. “Fundamentalmente, os neo-realistas e eu estamos de acordo”, etc. // Ter-se-á conquistado o C. Pinto? Assim o desejo, porquanto, teríamos mais um artista a engrossar a coluna // Mas... o Costa Pinto

²²² *Idem*, carta a Mário Dionísio de 16-II-1945. Cf. Anexo C-VIII.

*pareceu-me demasiado agarrado aos psicólogos. Temos que o trabalhar constantemente e arrancá-lo do Secretariado*²²³.

MF: a delimitação do campo do neo-realismo plástico

Ainda em 1945, numa importante entrevista ao pintor Júlio Pomar, para a folha Arte do jornal portuense *A Tarde*, MF delimitará o campo da sua intervenção plástica e estética: o seu programa abrange uma «realidade total», na qual se depara o agradável e desagradável, e daí que tenha nessa fase “propendido, por sentimento e também por raciocínio, a tratar, em arte, o desagradável, a sub-humanidade”. A função problemática da arte – contra aqueles artistas que na arte, nem na realidade, não vêm problema algum, reside precisamente, em ultrapassar “de longe, tudo quanto as escolas anteriores têm abordado, tratando corajosamente problemas que possam melhorar a condição humana”²²⁴.

Um ano antes, já definira os contornos da sua actuação plástica. “Arte realista, de maior ou menor fidelidade ao modelo? Sim, mas cuidado com os habilidosos, os amantes do bonito, os pintores do catita. O *catita*, em arte, é simplesmente hediondo. O bonito, pode ser desastroso, mormente numa arte académica portuguesa, que elevou o adjectivo *bonito* à categoria de palavra divina, qual pedra angular de catecismo estético. Que dirão os adoradores do bonito de escritores como Dostoiewsky, Poe, Balzac ou Camilo, de pintores como Carrière, Vlaminck ou Rouault, de escultores como Archipenko, Koelle ou Barlach e de poetas como José Duro, García Lorca, Joaquim Namorado ou Baudelaire?”²²⁵

Em 1978, na entrevista a R. M. Gonçalves, quando questionado sobre a manutenção de uma temática constante, fiel a uma linha neo-realista, MF reafirma: “tenho feito várias experiências sem estar fixado exclusivamente em qualquer uma delas”, sendo “que todas as experiências são, mais do que legítimas, necessárias”, porquanto “para a investigação não há limites”. Na sua perspectiva, e sublinhe-se que

²²³ *Idem*, carta a Mário Dionísio de 5-II-1945. Cf. Anexo C-VII.

²²⁴ «Diálogo Breve com Manuel Filipe», republicado in Júlio Pomar, «Notas sobre uma arte útil», *Parte Escrita I. 1942-1960* (org. de Pedro Faro), Lisboa, CML - Atelier Júlio Pomar, 2014, pp. 43-45.

²²⁵ Filipe, M., «A propósito duma exposição», art. e loc. cit.

foi um pintor que manteve ao longo do tempo *as suas perspectivas*, “o investigador plástico não deve fixar-se na investigação e sim aplicar em obra concreta as suas pesquisas que são muito mais meio do que fim”. Veículo (e documento de realidade concreta) de um projecto de humanização social, se a “arte não é gratuita, mesmo para os artistas que se supõem totalmente isentos de compromissos”, a evolução da obra de Filipe “processou-se aprendendo com tudo e todos”, também com os alunos, sobretudo os adolescentes²²⁶. Se, nas suas premissas, a vida é a vida e arte a sua expressão, a *arte tem tudo a ver com tudo*: não se trata do problema da legitimidade, mas de “um dever do seu tempo e para as pessoas do seu tempo”²²⁷.

Daí pensar, citando Picasso, que “a pintura não está feita para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para o ataque e para a defesa do inimigo”²²⁸. É uma ideia recorrente, inclusive nas cartas que escreveu nos anos quarenta: “Pensa-se, geralmente”, escrevia a Dionísio em 45, “que a arte, excluída a literatura e o cinema, não pode sair ou não quer sair da total ou quasi total inutilidade a que se tem votado. Muitas pessoas, cultas até, consideram-nas assim como que um complemento da vida – aliás dispensável – para ajudar a tornar a vida agradável, pela suspensão de paisagens na parede, ou pela audição do trechozinho agradável de música, enquanto se vai arrotando no decorrer de tanta comedoria”²²⁹.

Contra esta «inutilidade» artística só a liberdade criativa será o fulcro da oficina artística; mas, interroga-se, “será que os artistas se refugiam demasiadamente em si próprios?”. Sair da oficina para a rua é a sua proposta e nesta via “não vejo maneira de se imporem restrições ou reservas à expressão humana. Todo o homem tem o pleno direito de ser ele próprio, em quaisquer circunstâncias”²³⁰.

²²⁶ *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, op. e art, cit [p. 4].

²²⁷ Da entrevista a Nuno Gomes do Santos, «O artista tem que ser do seu tempo e para as pessoas do seu tempo», in *O Diário*, de 17-V-1979, p. 21.

²²⁸ Valdemar, António, «Manuel Filipe: depoimento de um pintor sobre a sociedade», *Diário de Notícias*, ano CXIX, n.º 41.449, 14-VIII-1982

²²⁹ Carta de 5-II-1945 a Mário Dionísio; cf. Anexo B-VII.

²³⁰ Valdemar, A., «Manuel Filipe: depoimento de um pintor sobre a sociedade», art. cit., *Diário de Notícias*, ano CXIX, n.º 41.449, 14-VIII-1982.

Ideia, criação e composição

Por vezes, através das cartas de Manuel Filipe, se compreende como este também valorizou a expressão de Marx, de *A Ideologia Alemã* (1845-46), muito repetida pela sua geração intelectual: «numa sociedade comunista, não há pintores, mas no máximo, seres humanos que, entre outras coisas, pintam»²³¹.

Nesta referida e valiosa entrevista a Rui Mário Gonçalves²³², MF considerará o fenómeno da criação “aparentemente simples, e em si tão complexo que, penso, ninguém ainda o definiu com a exactidão de uma demonstração matemática. A coisa surge quando surge e porque surge”. Claro que admite que condições extrínsecas e intrínsecas condicionariam a génese da obra de arte, mediada, porém, pela intuição do artista das solicitações provocadas por essas mesmas condições: “a chuva, um dia cinzento, o recolhimento, um filme, uma cena de rua, convidam-me a um trabalho austero, pouco iluminado. Ao contrário, um belo dia de sol leva-me para o campo; ou ainda pela memória visual, para as brancuras do casario Além-Tejo.”

O modo como Filipe começa a desenhar ou pintar nova obra é elucidativo. O artista *não tem bem um método*, reconhece a R. M. Gonçalves, sendo que há uma ideia geral: “geralmente há uma ideia em esboço e atiro com alguns traços ou objectos para a superfície a cobrir. E a coisa segue ou não segue. “Se segue, vai surgindo aos poucos, como se fosse um jogo”, jogo ao qual o pintor gosta de se entregar; “se não segue, ou embarga, acaba ali aquela obra e segue em frente, esperando por outra ocasião”. Esta entrega ao aleatório não significa que perca a intencionalidade original, o plano ou, melhor, a ideia, que o moveu; tematicamente quer-se manter no âmbito dessa intenção. A série de estudos preparatórios que serão re-utilizados na Fase Negra, comprova que esta metodologia compositiva se aplica mais aos trabalhos a óleo do que aos carvoões.

²³¹ É um excerto de *A Ideologia Alemã*: “A subordinação do artista à limitação local e nacional inteiramente resultante da divisão do trabalho, e a subordinação do indivíduo a uma arte dada de modo que seja exclusivamente pintor, escultor, etc., e o próprio nome exprime suficientemente a limitação do seu desenvolvimento profissional e dependência da divisão do trabalho – numa organização da sociedade comunista, não há pintores; quando muito, há pessoas que, entre outras coisas, pintam” – in Marx, K. e Engels, F., *Sobre a Literatura e a Arte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, pp. 54-55.

²³² «Só a cultura tornará o homem senhor do seu próprio destino - entrevista de R. M. Gonçalves», *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, o. cit., n / pag.

Mas outra coisa é a sua realização plástica concreta, a execução da obra leva-o a desviar-se muitas vezes do que estava a executar, admitindo que “Tenho algumas obras com dezenas de retoques”. O que suscita, como se torna evidente, o problema da composição. Ora, se se assistir a um “generalizado e abençoado desrespeito pelas normas clássicas”, o problema da composição do tema deixaria de ser tão impositivo como fora, como um cânone, ao longo da história da pintura: “Agora a imposição é de dentro para fora”. “É como algo de expressionista...”, assume o pintor que se exprime livremente, sem o peso dos mestres passados, pintando ou colorindo a área em questão como melhor lhe prover: tirando, pondo, deixando – “como no jogo do rapa da minha infância”, com o sentido de equilíbrio que é qualidade do artista. Como acentuou R. M. Gonçalves, “o jogo dos elementos vai decorrendo, para Filipe o tema já não se impõe, não é pré-determinado ou pré-definido, o tema surge conforme a necessidade e forma de expressão do artista. O artista já não tem que tomar como obrigatórios os cânones (decadentistas) dos antigos mestres (se bem que pode aprender algo com eles) podendo pintar (ou praticar a sua arte) de modo a preencher os espaços (vazios) como melhor lhe prover o engenho, tirando e acrescentando à medida de que entender necessário”.

Deste processo compositivo, construtivista, tomando a matéria como contínuo / descontínuo, decorrerá, muitas vezes, a sua sensação do inacabado – Manuel Filipe sente que o quadro não está acabado, mesmo depois de o ter dado como findo. Nestes casos, deixa o quadro esperando por “melhor veia”. Algumas destas peças aguardarão acabamentos durante anos, mesmo depois de vários retoques. No decurso da nossa investigação, comprovámos como alguns quadros foram retocados e assinados posteriormente à feitura original. A intenção é sempre a de provocar, desafiar o observador, questionar o público, precisamente porque crê que as pessoas crescentemente se desinteressam pelas artes.

O artista, ingénuo como uma criança; constrói um método poético de trabalho, o que não deixa de ser estranho para quem não se assume como poeta, como escreve a Joaquim Namorado, em 45. Alguns dos mais destacados neo-realistas cultivam uma mundividência renascentista, são cumulativamente, ou, ao mesmo tempo, compositores, desenhadores, pintores, poetas, novelistas, críticos de arte ou de literatura, como Namorado, Dionísio, Namora, ou como, um pouco mais velho, fora o «realista» Abel Salazar. Mas Filipe assume a sua inaptidão para as belas letras:

Tenho-te lido aos bocados. Como ao M[ário]. Dionísio em «Solicitações»²³³. E eu, que era um bárbaro quanto à poesia, que raramente levava um poema ao fim (ó barbaridade das barbaridades!) tenho-vos lido e relido com prazer e entusiasmo. Não sei se a culpa tem sido dos poetas, se minha. Mas comigo está uma nação inteira ou quasi, que, como sabes, não lê os poetas. Os poetas, entenda-se, aqueles poetas que, como aqueles pintores e escultores, têm teimado em nos fugir a todos nós, olhando para dentro. Certo que a poesia é poesia e nunca pode nem deve, creio eu, ter aquela comunicabilidade terra-a-terra da prosa. Mas vocês entendem-se e falam-nos a todos

E estranho para quem chegou a escrever uma crítica, precisamente sobre *As Solicitações e Emboscadas*, de Dionísio, celebrando “nesta lufada de sinceridade, por vezes até brutal, dos artistas de hoje”, e vendo “alguns há que, sem largar o estandarte da sinceridade, saltaram as barreiras, quebraram o preconceito da inutilidade da Arte e dizem-nos hoje, com autênticas vozes de poetas que não querem «perder o pé», aquilo que todos os homens podem entender. É que eles, os tais poetas, falam com o coração nas mãos para todos os seus iguais: os outros homens”²³⁴. Mas isso poderia ser também uma caracterização sobretudo dos seus próprios carvões.

²³³ Referência à colectânea poética de Mário Dionísio, *As Solicitações e Emboscadas*, editada em Coimbra pela Atlântida, em 1945. Cf. Carta de MF a Joaquim Namorado in Anexo C.

²³⁴ Filipe, Manuel, «Mário Dionísio, poeta», *Região de Leiria*, ano X, nº 445, 19-VII-1945, Página de cultura, pp. 3 e 4.

CAPÍTULO III

«Peço-te desculpa se não vais encontrar aquilo que esperavas» :
para uma história da recepção da *Fase Negra* no séc. XX

Manuel Filipe tem sido um dos casos insuficientemente estudados porquanto, de modo geral, a crítica especializada ou relegou para plano secundário a sua participação no neo-realismo visual ou depreciou mesmo a sua intervenção estética à luz de uma precisa agenda política e ideológica, abstraindo de examinar a especificidade da sua arte. Por conhecer ficou, também, a crítica e a celeuma originadas pela sua obra na época em que expõe os desenhos negros. O presente capítulo traça uma aproximação à recepção da sua obra negra pela imprensa e opinião publicada na década de 40 do século passado. E depois, pela crítica especializada, entre as décadas de 1960 e 90.

Comece-se por perceber quando e onde começa o trajecto expositivo dos desenhos negros. Tannock indicara uma exposição individual de Filipe em 1944, porém, será plausível interrogarmo-nos se aqui (onde?) já exporá alguma obra da Fase Negra? Nada mais conseguimos averiguar, apenas se sabe que este ano será um dos mais produtivos, em termos quantitativos, no trabalho de Filipe na *fase negra*. Em Janeiro de 1945, sabe-se ainda da participação do pintor na *Exposição de óleos, aguarelas, desenhos, fotografias e modelação*, em Coimbra, na qual não se conseguiu averiguar quais obras expõe. E em Março, participa numa *Exposição de Pintura e Escultura*, que parece ter “sido muito visitada”²³⁵, onde já expõe pelo menos um desenho negro, **Asilo**.

Mas é na sua individual e itinerante *Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe*, que passou por Leiria, Coimbra, Porto, Braga e ainda Alpedrinha que exhibe, sob a categoria de «desenhos», alguns carvões, cujo catálogo de Leiria se conhece: **Asilo**, **Mãe Solteira**, **Asilo**, **Ex-Homens** (painel do tríptico **Sub-Gente**), **Mulher da Terra** (*Senhora da Terra*), **Família**, tríptico **Litoral Trágico**, **Audição Clandestina** (painel do díptico **Audição Clandestina / Leitura Clandestina**), **Fábrica**, **Faina** e **Escola**. E

²³⁵ Região de Leiria, ano X, nº 428, 8.II.1945, «Exposição de Pintura e Escultura», p.1

Filipe deixa escrito um aviso público: “A vida, meu prezado visitante, não é só aquilo que as artes correntes te mostram, por via de regra. A vida tem também os seus aspectos escuros que ensombram bastante os seus sectores. Peço-te desculpa se não vais encontrar aquilo que esperavas”²³⁶. Veja-se o expectável; e o que não se estava à espera.

O tumulto jornalístico

O inicial acolhimento jornalístico à sua primeira exposição que incluía um acervo significativo de obras da Fase Negra, em Leiria, inaugurada a 21 de Abril, destaca a grande afluência local que teve a mostra. Por ser impressionante, o redactor de *O Mensageiro*, órgão católico da diocese, confessando-se incapaz de uma apreciação especializada, sensibiliza-se com a fisionomia imagética, com “aqueles corpos, aquelas sombras, aqueles olhos, aqueles vultos”, os quais “num asilo, numa família, pode haver e deve haver o que aqueles quadros fazem sentir”. Para mais, numa antítese, salienta que “uma mãe solteira deve ser o que o desenho não é, mas nos fere a sensibilidade”²³⁷.

Em Coimbra, em Maio, onde a mostra fora inaugurada a 5 desse mês, num jornal, o articulista, Miguel Sousa, compraz-se pelo facto dos trabalhos não terem sido danificados, até por terem as molduras protecções de vidro, como ocorrera com uma anterior exposição de Mário de Oliveira (Moli, um dos antigos *Divergentes* de 32-34), e realça os “trabalhos, fortes, cheios de interesse humano, onde se mostra a vida e a tragédia do homem”, num autor que “não lisonjeia o público mas também não deseja ser por ele lisonjeado”²³⁸. Outro periódico, salienta que MF, “servindo-se de uma técnica moderna com liberdade de luz e de volumes” revela “o que se poderá fazer nas artes plásticas, quando se tem uma visão actual do Mundo e da vida”, embora se possa considerar que a sua visão do mundo seja demasiado “trágica, talvez macabra”, mas “nem por isso deixa de ser real e verdadeira”. O articulista, P. S., em sintonia, esclarece que o realismo de MF é o “autêntico e humano amassado com o barro da terra e o sangue e o suor dos trabalhadores”, realçando que é “um realismo integrado no

²³⁶ Cf. o catálogo *Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe: integrada no programa cultural do Leiria Ginásio Club*, Leiria, Tip. e Encadernação Mendes Barata, Abril de 1945, s / p.

²³⁷ N / A, «Exposição de Pintura», *O Mensageiro*, ano XXX, n.º1.432, 28-IV-1945, p. 2.

²³⁸ Sousa, Miguel, na coluna «Opiniões & comentários», *Gazeta de Coimbra*, ano 34, n.º 4.836, 12-V-1945. p. 1.

ambiente onde as figuras se formaram e que seja o reflexo junto da grandeza, da paixão e do heroísmo do homem”²³⁹. Entretanto, o correspondente de *O Primeiro de Janeiro*, provavelmente Octaviano de Sá que dirige a delegação em Coimbra (pelo menos, desde 1944), relevava o “artista de méritos e curiosa originalidade” e a técnica dos trabalhos expostos e assinalara a “especial causa de atractivo, e não só a Arte e o interesse pelos motivos tratados” que seriam, “procurados na sua quase totalidade, na vida das classes operárias, representando os seus aspectos de trabalho, oficiais, fábricas, escolas, etc... ou retratando figuras dessas classes”²⁴⁰. Note-se que, da exposição coimbrã, nenhum outro jornal, *Correio de Coimbra*, *O Despertar* e *Noticiais de Coimbra*, noticiou o evento.

Na revista *Vértice*, o autêntico órgão teórico do movimento intelectual, fundado em 1942, Joaquim Namorado, companheiro e amigo, num texto de crítica e pedagogia neorrealista, salienta uma das qualidades fundamentais dos carvões de Filipe, “o justo equilíbrio entre o motivo e a maneira: à rudeza e à brutalidade do tema corresponde um desenho rigoroso e sóbrio, fortemente vincado nos pormenores essenciais, sendo a deformação usada não para conseguir um efeito puramente formal ou explorar um achado feliz, mas com a finalidade de dar o verdadeiro carácter de uma figura, de um grupo ou de um pormenor”²⁴¹. Na sua óptica, o carvão seria o material mais adequado ao tratamento temático, porquanto “é matéria capaz para este género de trabalho, onde vêm à superfície as escórias sociais, a humilhação, a angústia e o desespero daqueles cuja alienação, tão profunda, atinge até o biológico”, à semelhança dos dramáticos desenhos de Käthe Kōlwitz. Namorado notava que fora bem lida a “a lição de alguns dos pintores mais significativos da nossa época: os mexicanos, que por sua vez fizeram o aproveitamento da pintura europeia deste século. O tríptico *Litoral Trágico*, por exemplo, mostra uma saudável e bem assimilada influência de Orozco”, salientando que influência não quer dizer cópia, mas o resultado de aturado estudo.

Reconhecendo a justeza daqueles que pensavam demasiado pessimista ou negativa a mensagem de algumas peças, Namorado acentuava que esse problema se superava nas últimas obras, apontando a direcção futura para o seu trabalho, que exigiria a solução

²³⁹ P. S., «Todos o pensam – A propósito de uma exposição», *Diário de Coimbra*, ano XV, n.º 5.054, 12-V-1945, p. 1.

²⁴⁰ N / A, «Uma Exposição de Arte em Coimbra», *O Primeiro de Janeiro*, ano 77, n.º 124, 8-V-1945, p. 6.

²⁴¹ Namorado, J., «Exposição de Manuel Filipe», *Vértice*, vol. I, fasc. 3, n.º 12, 16-V-1945, pp. 65-66.

prévia dalguns problemas, como o da “avaliação segura dos limites da capacidade expressiva da sua maneira actual; o da transposição para grandes superfícies da técnica que usa; o encontro de um equivalente, na pintura a óleo, para o seu poder de comunicabilidade, que decerto lhe traria maior riqueza de meios”, uma vez que os óleos expostos, “de uma fase largamente ultrapassada, nada nos dizem a este respeito”.

Em suma, tratava-se da “mais forte afirmação em favor da renovação de que a arte moderna portuguesa estava a necessitar” e a controvérsia entretanto suscitada, era o garante da solidez do caminho escolhido: “No facto desta exposição ter provocado tais manifestações, arrancando o público ao indiferentismo habitual, provocando quer aplauso quer oposição, está um dos factores francamente positivos do seu mérito e o artista deve sentir que a sua obra não foi inútil e que a sua coragem de *dizer* a verdade não foi de modo nenhum vã”²⁴². Ao texto responderá Filipe ao amigo, em carta, advogando a qualidade dos seus carvões: “Quanto à tua crítica, ela disse sensivelmente o que eu presumia que disseses, pelas nossas conversas anteriores. As gravuras pareceram-me razoáveis”²⁴³. E em ulterior entrevista MF admite que “a minha exposição de 1945 de Coimbra, foi surpresa numa cidade que, de Artes Plásticas, conhecia algumas mostras de pintura fresca, suave e meiga como o é a paisagem da região”²⁴⁴.

Em finais de Maio, a exposição itinerante segue para o Porto, instalada na sede de Os Fenianos²⁴⁵. A 8 de Junho, a primeira recepção jornalística²⁴⁶, extremamente negativa, é da lavra de um diarista leiriense emigrado na cidade dos Clérigos, Octávio Sérgio²⁴⁷, que não *entende* os quadros de Filipe, por serem “alheios à habitual e

²⁴² *Idem, ibidem*, pp. 66-67.

²⁴³ Carta de Manuel Filipe a Joaquim Namorado, s / d, de 1945, cf. anexo C-III.

²⁴⁴ Entrevista de R. M. Gonçalves, *op. cit.*

²⁴⁵ «Vida Artística: Exposições de Pintura», *O Primeiro de Janeiro*, ano 77, n.º 142, 26-V-1945, p. 5.

²⁴⁶ O. S. (Octávio Sérgio), «Manuel Filipe no Salão dos Fenianos», *Jornal de Notícias*, ano 58, n.º 7, 8.VI-1945, p. 3.

²⁴⁷ Octávio Sérgio Boaventura (Leiria, 1896 - Vila Nova de Gaia, 1965), após os primeiros estudos na cidade do Lis, segue para o Porto onde cursa o magistério primário na Escola Normal e também a Academia Portuense de Belas Artes, aqui como l voluntário de Desenho e Pintura. Jornalista, desenhador, pintor, decorador, caricaturista e crítico de arte colaborou em diversos periódicos, como *O Primeiro de Janeiro*, *Diário do Norte*, *O Norte Desportivo* e no *Sempre Fixe*, sendo ainda redactor no diário *A Montanha*, colaborador literário e depois chefe da redacção do *Jornal de Notícias* e do magazine *Civilização*. Após uma exposição em 1928 no Rio de Janeiro, nos anos quarenta expõe pinturas em diversos locais do país e em 1953 no Ateneu Comercial do Porto, Sócio efectivo da Associação dos

convencional técnica de pintura”, acusando o pintor de não pescar “patavina de desenho” e de se refugiar “naqueles becos de intelectualismo exacerbado por absoluta impotência”. A crítica, malévola, acusa *pessoalmente* o autor de ser “um misto de artista e intelectual, que em vez de escrever páginas com laivos de sangue, desenha gráficos que são síntese dessas páginas que quis escrever”. Convencido que se trata do outro Manuel C. Filipe, o crítico literário, O. S. persiste no ataque à “mera *visão cerebral*” de “tudo aquilo que ali se patenteia”, “fantasia sobre realidades trágicas”. No fundo, contesta a alegada visão solipsista e intelectualista do pintor condeixense: “o artista cria para si próprio um número sobrenatural povoado de fantasmas que se contorcem em desespero”. Por fim, apesar de considerar que o “artista não sente a sério a sua arte”, aceita que “alguns dos carvões de Manuel Filipe, tendo ideia e expressão, chegam a ter beleza gráfica”.

No dia imediato, Victor Palla, por pressão de Júlio Pomar como o próprio Filipe confidenciara a Namorado²⁴⁸, consegue publicar na página *Arte* (suplemento por Pomar dirigido) do jornal *A Tarde*, uma resposta enérgica ao texto ofensivo de O. Sérgio²⁴⁹, na qual afirmará que a exposição “não pode, no entanto, ser visitada com a indiferença apressada do crítico que tem de *fazer a sua noticiazita*”, porque ali não se encontrariam “nem modas, nem *ismos* formais, nem aqueles agrados tão fáceis de adjectivar”. Palla, também nota o flagrante contraste qualitativo e formal entre a pintura (“tacteante, pouco segura”, “superficial”, mesmo do tríptico *Família*) e os desenhos que Filipe expõe, onde tudo é “maduro e consciente” e a gratuitidade é substituída “por uma temática fortemente humana”, nunca imparcial; mas literatura nenhuma Filipe produzia, antes a força da pintura num simples desenho, e nisto residira “o paradoxo da exposição. O que nela há pintado – é pouco pintura. O que há desenhado – pintura”. Ora, para o crítico certo, “o carvões de Manuel Filipe seriam “*pintura*; no melhor sentido. Não lhes falta para isso organização pictórica; nem profundidade; nem sequer originalidade (vai longe a corrida aos génios), embora já não um dever mas ainda um direito. Até a matéria, nestes desenhos, é de pintor, saborosa por vezes, noutras seca e árida, sempre dominada

Jornalistas e de Homens de Letras do Porto e da SBAL. Cf, *on-line*: Memória U.Porto > Antigos Estudantes Ilustres U.Porto: Octávio Sérgio.

²⁴⁸ Escrevia Filipe a Joaquim Namorado, numa carta datável de 1945: “O *Janeiro* recusou-se a fazer crítica, aliás feita por pressão estranha ao jornal – J. Pomar – e publicar foto”- cf- Anexo C-II.

²⁴⁹ Palla, Victor – «Crítica – Manuel Filipe Expõe nos Fenianos», *Arte*, folha de *A Tarde*, ano I, n.1, 9-VI-1945, pp. 3 e 6.

e com excepcional aproveitamento de possibilidades”, cuja textura, nalguns casos, evocava “certas reproduções de Siqueiros” e indicando, de forma interrogativa: “será a Ducco²⁵⁰ o processo a tentar?”.

Octávio Sérgio, quase três semanas decorridas, numa “carta a um jovem estudante de Belas Artes”, tentando descentrar o fulcro, responderá²⁵¹ a Palla, e aos admiradores do “dito Filipe”, com a intenção de instaurar uma fronteira entre os *velhos* e os *novos*, os que “sabem” e “não sabem” pintura. Mas, a pretexto dos aprendizes, é Manuel Filipe o alvo: não seria pintor, por impotência plástica, e colocara-se no intelectualismo, repete, “fora da realidade”. Insignificante no panorama da pintura portuguesa, habilidoso, pintor “anti-social”, para o antagonista, “o sr. Filipe sem formação alguma, entrou habilidosamente, facilmente, no mecanicismo sem ordem nem base”, num desafio a todos aqueles que haviam apoiado o pintor

Entre estes, os novos, Vieira Guerreiro, estudante de engenharia, viria rebater Sérgio²⁵², acentuando o carácter de “pintor social” de MF e da inicial estranheza perante a “galeria de monstros patológicos” denunciada por Sérgio. Mas numa observação mais atenta, detectava “a sensibilidade requintada, quasi doentia mesmo, com que Manuel Filipe *viu* e abarcou o drama desta geração sacrificada”, o drama social da luta de classes e dos jovens que não encontram mais de que um “nubloso” futuro. A nova geração sentiria como imperativo adoptar a sensibilidade de Filipe, o qual “produziu, de acordo com Guyau, ‘uma emoção artística de carácter social’”, capaz, como um espelho distorcido, de “intensificar os contrastes das imagens nele projectadas”. Filipe integrara-se num tempo em que desabavam as fronteiras entre as artes e as letras, o que tornava a arte de MF livre dos compartimentos estanques dos saberes antigos.

Na réplica, O. Sérgio, contesta que haja na polémica uma qualquer luta de gerações, a despeito de frases produzidas e de equívocos atribuídos aos tipógrafos e a uma “gralha insidiosa” que desfigurara a sua anterior prosa²⁵³. Filipe quase desapareceu

²⁵⁰ Referência ao processo, vulgarizado a partir de 1920 e já utilizado na indústria automóvel, de utilização de tintas e lacas de secagem rápida e que iriam influenciar, mais tarde, as tintas de *aerospray*. Trata-se de uma evidente referência ao *muralismo* e à arte pública urbana.

²⁵¹ Octávio Sérgio, «Carta a um jovem estudante de Belas Artes: falando-lhe do caso artístico do sr. Manuel Filipe», *A Tarde*, ano I, n.º 170, 28-VI-1945, p. 4.

²⁵² Guerreiro, Vieira, «O Escândalo da Arte Nova: Carta a Octávio Sérgio», *A Tarde*, ano I, n.º 172, p. 4.

²⁵³ Sérgio, Octávio, «Ainda a propósito da arte de Manuel Filipe: Tréplica a um estudante de

do debate, a não ser na referência ao “caso artístico de Manuel Filipe” que representaria “um retrocesso na evolução da arte” por lhe faltar a preparação (académica) que “o autorize a inventar e criar técnicas”, embora conceda que o pintor tenha “certo interesse”. Para apoiar Guerreiro, e a arte de Filipe, o director da folha *Arte*, Júlio Pomar²⁵⁴, tentará depois desautorizar, por ignorante, O. Sérgio. No rescaldo da guerra mundial, considera que “a arte nazi-fascista, voluntariamente impondo um mito colectivo faliu, e faliu exactamente porque encobria a realidade”, coisa que o ideal de “felicidade e beleza do sr. Octávio Sérgio” também encobria, O grande mérito de MF fora o de descobrir essa realidade encoberta, e nada justificaria apelidar de “intelectualismo mecanicista” uma mostra de desenhos que “têm sido compreendidos pelas camadas mais destituídas de cultura”, “prova evidente de que as deformações intelectuais” apenas existiriam “no cérebro do sr. Octávio Sérgio”, incapaz de uma “crítica interpretativa e explicativa, porque em nada a seu alcance se poderia apoiar”, pois, por palavras suas, “o sr. Octávio Sérgio não entendeu a crítica como não entendeu a exposição”, ao contrário do que ocorrera com Victor Palla.

Encerrando a contenda, O. Sérgio, autojustifica-se depois em carta ao director de *A Tarde*: numa polémica que “degenerou por parte dos adversários em questão pessoal”, não fora ofensivo, para os “novos” e para Manuel Filipe, na primeira carta por a ter dirigido, ao que pensava, a um aluno de Belas Artes, tendo saído a terreiro um estudante de engenharia ofensivo; que não reconhece “como social” a Pintura de MF, mas nem por isso é contra a pintura social, pois seria ele próprio, Octávio, “o único artista português que, bem ou mal” fizera “arte social”. Não poderia ser acusado de defender a arte nazi, mas defensor duma “arte social que se entrega francamente, sem dificuldade, à sensibilidade e compreensão dos observadores”. Insiste que a *galeria de monstros patológicos* deveria constar de um gabinete de anatomia e não das galerias; que nem mesmo “diante da pintura negra de Goya” sentira “qualquer impressão desagradável”, ao contrário do que ocorria com os carvões de Filipe. Agradecia, por último ao director, ter autorizado a publicação das suas respostas e não ter publicitado “outras que chegaram à redacção mais impertinentes”, como seria o caso da réplica de Pomar²⁵⁵.

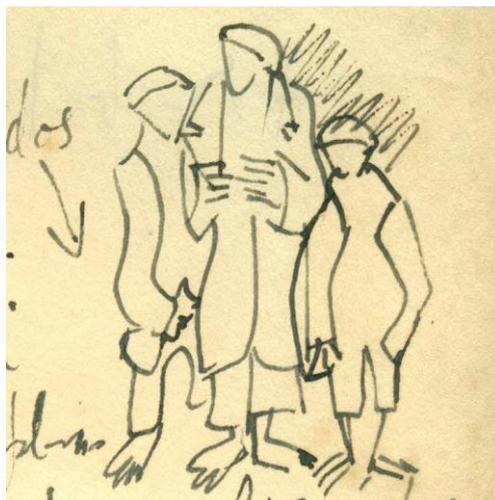
engenharia», *A Tarde*, ano I, n.º 173, 1.VII-1945, p. 4.

²⁵⁴ Pomar, Júlio, «Carta a Vieira Guerreiro sobre o caso de Octávio Sérgio», *A Tarde*, ano I, n.º 174, 2-VII-1945, p. 4.

²⁵⁵ Sérgio, Octávio, «Uma polémica que nunca chegou a sê-lo: Carta ao Director de *A Tarde*», *A*

Vandalismo legionário e ultramontano

Enquanto escorria a tinta nos jornais, a mostra nos Fenianos teve um desfecho inesperado: fora vandalizada por desconhecidos, os quadros atirados ao chão, os vidros partidos, alguns carvões rasgados. De Leiria, MF escreve a Namorado, “atiraram-me com 17 quadros ao chão; 400 paus de vidros. O Júlio Pomar desconfia de malandrice. Prometeu investigar”. Ataque legionário não comprovado, o saldo cifrava-se num “insucesso mais ou menos retumbante se descontarmos a rapaziada da Escola e alguns amigos artistas. Penso que Coimbra reagiu muito melhor”, registava Filipe numa carta a Pomar²⁵⁶. Entre as obras inutilizadas, parece que irremediavelmente, Júlio Pomar relata os danos ao amigo: “Quanto aos seus 4 carvões que não estavam em condições de seguir para Braga são os seguintes: «O José» com um rasgão na parte do cabelo «Família» com um rasgão a mais e um grupo de três figuras de miúdos”, fazendo o esboço e assinalando com uma seta, “este o que está mais danificado”.



Mesmo assim, a prevista exposição em Braga, de 7 a 12 de Julho, não será desmarcada. Inicialmente, os registos de imprensa da abertura são auspiciosos ou «neutrais», “Manuel Filipe é um pintor vivo, a sua arte está a despertar um interesse geral no público português”, “as suas exposições têm produzido polémica” sintoma que “qualquer coisa de novo” se apresentava²⁵⁷, certamente reproduzindo o guião que Victor

Tarde, ano I, n.º 181, 9-VII-1945, p. 4.

²⁵⁶ Carta de Júlio Pomar a MF, de Julho de 1945; cf. Anexo C-XX.

²⁵⁷ Cf. *Correio do Minho*, ano XX, n.º 5.818, 6-VII-1945, p. 1; e *Diário do Minho*, ano XXVII, n.º 7.829, 6.VII-1945, p. 4.

de Sá prepara para os jornais, pois o teor é o mesmo. Mas dois dias depois, o Padre A. Luz Vaz, no *Correio do Minho*, previne-se contra a frase do catálogo, «Peço-te desculpa se não vais encontrar aquilo que esperavas»; e em **Asilo**, observa “a mesma máscara” que recobre a obra “de um traje característico que deforma os motivos”, “sombreados muito negros, as figuras até mal se topam”. **Ex-Homens, Audição Clandestina, Fábrica, Escola e Faina**, “têm todos um ponto comum”, “a mesma impressão de macabro, de impenitente”, o mesmo “objectivo que não vale a pena discutir”, arte desadequada ao público, pois não compreenderia “a unilateralidade da observação do artista”: “as figuras de Manuel Filipe são tão fora do real, tão despersonalizadas, que não nos agradam”, pois o pintor é “representante de uma corrente artística, que se apraz na análise do subsolo, do subconsciente, do que fica para além da superfície lisa das coisas”, desprezando a alegria “grácil, policroma, sadia, maravilhosa”, da vida só vendo as lágrimas. Melhor seria que o Sindicato Nacional dos Caixeiros, o organizador, tivesse patrocinado “qualquer das exposições de artistas de Braga” do que as “de um *estranho* que nos vem mostrar uma concepção singular e fora da realidade do seu espírito de artista”²⁵⁸. O mesmo articulista, agora no *Diário do Minho*, tece análogas ou repetidas considerações, mas vai refinando a lâmina: “aquilo não são figuras, são monstros”, “aquilo não é vida, é a deturpação da mesma”, a concretização em desenhos de “visões fantásticas, impossíveis”, transfiguradas²⁵⁹. O decalque do mesmo argumento de um *pintor estranho* à cidade, é impresso.

Outro articulista, considera a mostra uma *fraca* expressão da arte moderna; é que, apesar da afluência do público, torna-se incompreensível a sua mensagem, “nem drama chega a ser aquele roteiro de figuras animalíticas [*sic*] que, tiradas da moldura que as reveste, perdem qualquer significado real”. Contesta o horror e o macabro, pois “se aquelas almas mortas, ou aqueles humilhados e ofendidos, representam um conflito, um drama pungente e humano, então as casas mortuárias e as morgues, têm lugar principal na realização da vida”. Se “Manuel Filipe vinha precedido de um certo ‘batuque’ e houve quem tivesse provocado polémica defendendo aquela arte”, a sua “categoria artística” seria “muito discutível e os seus desenhos não possuem um processo comunicativo que a alma do visitante possa sentir imediatamente”. Sendo intencional, o

²⁵⁸ Lua Vaz, P. A., «Abriu ontem a exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe no Sindicato dos Caixeiros», *Correio do Minho*, n.º 5.820, 8-VII-1945, pp. 1 e 3. Sub. nosso.

²⁵⁹ Lua Vaz, P. A., «Três exposições, caso único em Braga», *Diário do Minho*, n.º 7.833, 11.VII-1945, p. n / i..

pintor “não é sincero, nem dos seus desenhos se tira uma conclusão que a realidade não desminta. Fantasia as figuras, torce os assuntos, escurece o que é claro e tudo isto, porque *quis fazer cartazes em vez de quadros*”. E nesse aspecto, admite, “a sua habilidade não deve ter traído os seus próprios desígnios”. Em suma, “dir-se-á que o lirismo inerente à alma de todo o artista, não encontrou lugar na alma do jovem pintor”, cambiando a “fantasia suave” pela “fantasia estúpida”. O lado solar da vida desaparece nesta “falsa interpretação”, “num enxovalho grosseiro, insolente”, “sem qualquer parcela de dignidade humana a colocar no seu lugar figuras e factos, realidades e falsidades”. Em **Mãe Solteira, Asilo, Ex-Homens, Audição Clandestina, Dor**, o pintor “teve necessidade de se repetir” porque “não encontrou sol e os motivos nocturnos também possuem os seus limites”, achando antes “uma mistificação inconsciente dos mais positivos valores humanos, uma materialização estéril daquilo que tem a sua parte espiritual, profunda e humana” – afinal arte de “mentirosos bonecos que, desfeitos, nem teriam alma nem coração”. Se Filipe advertira no catálogo que *a vida não é só aquilo que as artes correntes nos têm mostrado*, para o diligente crítico da alma, “se nas artes correntes não está a verdade da vida, também nos desenhos de Manuel Filipe ela não reside”²⁶⁰.

De Coimbra vem imediata resposta ao diarista J. Moreira, dada por Miguel Sousa, que já apreciara positivamente a exposição quando se realizara nesta cidade. Nas suas «Opiniões e Comentários», “a propósito de uma pseudo-crítica feita num jornal do Minho”, o crítico replica em tom violento: “O que é inadmissível é que tais ignorantes armem em críticos de arte, denegrindo o que não compreendem e ofendendo os artistas que não sentem ser a realidade constituída apenas pelos mundos de sonho, de beleza etérea e delicada, pelos rústicos Idílios tão caros aos amadores de ‘bonitinho’”.

Para estes, se não compreendessem que calassem, mas “não desçam à deturpação e ao insulto para defenderem os seus mais que discutíveis pontos de vista”. Ora, reduzir a arte “apenas a um formalismo decorativo – com figuras mitológicas, paisagens ideais e belas cores – pode desculpar-se à conta de ignorância”²⁶¹.

²⁶⁰ Moreira, José, «Acerca da exposição de pintura e desenho», *Correio do Minho*, n.º 5.823, 12-VII-1945, pp. 3 e 4. Subs. nossos.

²⁶¹ Sousa, Miguel, na coluna «Opiniões & comentários», *Gazeta de Coimbra*, ano 35, n.º 4.863, 17-VII-1945. p. 1.

E de Leiria, um articulista que apenas assina «Jorge» (Oliveira?), reconhecendo o panorama «oitocentista» ainda dominante no campo das artes plásticas que ignora “o drama da humanidade de hoje em que não há lugar para torres marfim, quando tudo à volta é uma luta sangrenta de massas que combatem, aspirando a outras mais vitais e imediatas”, ou levou ao abstraccionismo ignorante dessa realidade dramática ou ao individualismo decadente do “artista vendido a uma ideologia”. Mas o papel do artista seria, vivendo no “campo de luta”, assumi-la sem “fugir a esse estado de espírito”, pois artista e cidadão são incidíveis nessa batalha. O contexto de “podridão sonolenta” seria abalado em Leiria, Coimbra, Porto e Braga pela exposição de MF, decidida a oferecer a visão d’ “uma humanidade viva, onde não existem os adjectivos folclóricos a transfigurar temas” sobre os quais paira a realidade, a visão duma arte “incómoda” que não é “morfina para espírito, mas energia e vitalidade, em que não há morbidez ou pessimismo, como certos críticos pretendem”. A perspectiva construtiva das obras residiria na frontal denúncia, “sem subterfúgios”, de um mundo de “mãos calosas e corpos suados, uma multidão cuja riqueza é a tuberculose, o analfabetismo, a prostituição, etc”.

Filipe desbestializara, na sua denúncia, tudo aquilo que torna o homem diferente do animal, as suas figurações “são terrosas, vivem debruçadas sobre a terra e sobre ela andam”, em cuja lição global se lê o “confronto entre dois mundos de pintura”, embora haja um desajustamento entre os “magníficos carvões” e os quadros a óleo, de um período anterior de evolução, que contrastam com a expressividade das delineações e das sombras: ora, “ao lado de uma paisagem onde paira a emotividade de um só homem, vemos em qualquer carvão o sentir de milhões de homens... E não será esta a verdadeira definição de arte?”²⁶².

Perante o teor das críticas negativas desencadeadas e a pressão local em Braga o governador civil encerra a exposição²⁶³ e a direcção do Sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Braga, contra a posição do seu presidente, Victor de Sá (que por isso mesmo se demite), decide distanciar-se publicamente daquela. A “propósito da mesma exposição e dos comentários a que ela deu origem”, escreve um dos jornais

²⁶² Jorge, «Acerca da Exposição de Manuel Filipe», *Região de Leiria*, ano X. n.º 455, 27-IX-1945, p. 3.

²⁶³ Cf. Gonçalves, Rui Mário, «1943-1956. Neo-Realismo. Surrealismo. Abstraccionismo» in Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte em Portugal*, vol. V, Lisboa, Alfa, 1992, pp. 36.

minhotos, “a direcção do Sindicato pede-nos para esclarecer que as portas deste organismo estão e sempre estiveram abertas aos Artistas desta terra”²⁶⁴. Relato, em nota oficiosa, do modo como os artistas *estranhos* foram expulsos do paraíso.

Esta atitude, outra vez inesperada, deixou perplexo Manuel Filipe. Ele procura indagar melhores informações junto de Joaquim Namorado, não sem reconhecer algum mérito seu no “excelente acontecimento”, a provocação que a mostra representou, originando a separação das águas:

*Sabes o que se passou em Braga? Houve pressões no Sindicato dos caixeiros a que presidia o nosso amigo Victor de Sá, que se demitiu. E imediatamente a exposição foi fechada a meio. Diz o Victor de Sá que tal encerramento precipitado se deve ao facto de a direcção estar profundamente desmoralizada com os ataques da imprensa local: um jornal diário dos padres que me deu uma valente castanha pela pena do director, P.^e Luz: outro jornal, diário da U. N., que me desfez também em artigo ultra-violento. Estava longe de supor tal coisa! Creio ter sido um excelente acontecimento, tudo o que se deu. É evidente que também tivemos amigos que foram, segundo o Victor de Sá, estudantes, caixeiros, etc. etc. A cisão foi clara. Sei e tu sabe-lo também que neste caso de Braga se punha, dum lado e do outro, a questão extra-artística e quasi que exclusivamente ela*²⁶⁵

Júlio Pomar ainda redigirá um comunicado à imprensa, impedido de publicar n’ *A Tarde*, como confia a Filipe, por pressão de Octávio Sérgio. Tenta dirigi-lo ao *Diário de Coimbra*, sem resultado, e entretantes envia o texto ao próprio Filipe, num gesto de reparação e solidariedade:

O que se acaba de passar com o grande pintor modernista Manuel Filipe é bastante demonstrativo (...). Este artista, que em Coimbra e no Porto alcançou dois grandes êxitos, cedeu a expor os seus quadros numa agremiação profissional daquela cidade. Consta-nos que não houve economia de esforços para que a exposição resultasse brilhante, tanto mais que era a 1.^a vez, para desprimor dos ilustres artistas de Braga, que um pintor modernista lá patenteasse os seus trabalhos. Não faltaram, é certo, sinceros admiradores que observaram impressionados os «carvões» notáveis de Manuel Filipe. Mas a «crítica» oficiosa combateu ruidosamente a exposição, quer ridicularizando os seus quadros e amesquinhando a sua soberba expressão, quer

²⁶⁴ «Sindicato Nacional dos Caixeiros do Distrito de Braga; Exposição de arte – Manuel Filipe», *Diário do Minho*, n.º 7.835, 13-VII-1945, p. 2.

²⁶⁵ Carta a Joaquim Namorado, 1945: Anexo C-III

*confundindo o sentido artístico com intuítos menos honestos, revelados só pelos que neles pensaram. Parece que uma das maiores virtudes da ida de M. F. a Braga foi ter evidenciado a ignorância artística e o confucionismo daqueles que pelo menos na imprensa local ruidosamente se manifestaram*²⁶⁶.

Victor de Sá, entretanto, apoia pessoalmente o pintor. Escreve-lhe, de Braga: “É de confranger o coração ouvir ou ler certas críticas à sua Exposição. Felizmente que elas não representam senão um limitado sector da opinião pública, simplesmente estes não encontram eco na imprensa local, mobilizada em favor dum sectarismo aniquilador e mesmo deturpador”²⁶⁷.

É compreensível como este episódio marcou e marcará Filipe, quando manifestar a Namorado, ainda em 1945, após o vendaval censório, o seu desalento: “Continuo a trabalhar e com material «activo». Estas figuras profundamente lesadas fazem-me mal. Estou preferindo lidar com gente válida e, assim, estou a estudar caras de trabalhadores, cujos desenhos não me saem mal de todo”²⁶⁸.

A inspirada produção oficial da fase negra, talvez a mais fulgurante da sua longa e entrecortada actividade de artista e de cidadão interventivo, estava quase a chegar ao fim. Mas não a apresentação pública destas obras. No entanto, quando retomar ou intensificar o atelier, não serão desenhos ou carvões os materiais escolhidos; nem caras de trabalhadores; nem mesmo a insistência figurativa; mas a sucessiva experimentação plástica dos caminhos da abstracção, da geometrização, numa reflexão amadurecida sobre o desperdício, a destruição, a irracionalidade, reflexão na qual as “figuras profundamente lesadas”, qualquer um *enfarruscado desenho que talvez espantasse*²⁶⁹, se esbatem numa claridade «intermédia», disse-o J. Namorado, antes da policromia que alimentará as suas telas, talvez reflexo final da claridade diurna que reencontrou, e com ele a sociedade portuguesa, quando se encaminhava já para o caso da vida.

²⁶⁶ Carta de Júlio Pomar a MF, Julho de 1945, Anexo C-XXI

²⁶⁷ Carta de Victor de Sá a MF, 11-VII-1945, cf. Anexo C-XXIII

²⁶⁸ Carta de MF a Joaquim Namorado, 1945: Anexo C-III.

²⁶⁹ Carta de MF a M. Dionísio, de 10-I-1945, cf. Anexo C-VI.

A recepção ao segundo ciclo de exposições, 1946-47:

a Exposição de Primavera e as EGAP

Ido o primeiro vendaval, as críticas, positivas e negativas, irão repercutir-se aquando da colectiva Exposição de Primavera, no Ateneu Comercial do Porto, de 15 a 25 de Junho de 1946, e nas I e II Exposições Gerais de Artes e Plásticas, em Lisboa, na SNBA, em Julho de 1946 e Maio de 47, nas quais também o pintor condeixense se integra. No primeira das mostras, expõe juntamente com Pomar, Moniz Pereira, Rui Pimentel, Jorge Oliveira e outros no salão da Primavera, no Porto²⁷⁰, um jornal nortenho de grande circulação assinala os desenhos e óleos “muito curiosos” de Manuel Filipe²⁷¹, mas no semanário cultural especializado, *Mundo Literário*, António Ramos de Almeida, o mesmo que em 45 teorizara já as bases estético-doutrinárias do movimento, considera ter sido MF “infeliz nos trabalhos que enviou ao certame”, porquanto “os desenhos inspirados nos prostíbulo são flagrantemente convencionais, quer sob o ponto de vista formal, quer sob o ponto de vista humano”, tema de inspiração dos artistas modernistas que “estafaram todos os símbolos, todas a alegorias” e vasculharam “toda a desgraça mascarada de amor e de prazer, que dentro deles residia”. Em suma, para o articulista, o pintor “não esteve representado à altura do seu nome e foi pena, porque não há dúvida que ele é neste momento um dos mais esperançosos artistas portugueses”²⁷².

Aberta a I EGAP dias depois, a 3 de Julho de 1946, o pintor António Dacosta, ligado ao veio do surrealismo pictórico, nas páginas de *O Diário Popular*, releva, de Manuel Filipe, “um quadro feito com fé, expressivo e confiante. Formalmente aceitável” e no computo geral, destaca n’ “o recheio de desenhos”, “uma mostra curiosa de maneiras, alguns imediatos, outros mais audaciosos” dentre estes, os de Pomar, Cândido, Arlindo Vicente; e Manuel Filipe, que “expõe grandes desenhos, dramáticos[,] de um jogo de claro-escuro que não puramente arbitrário”²⁷³. Outro jornal, realça, a par do saudosista Falcão Trigo, “enamorado da cor e da poesia”, Manuel Filipe e Maria Keil, “dois pintores de muito talento, no mesmo plano artístico”, aquele pela variedade de técnicas

²⁷⁰ Matos Loureiro, Diana, *Análise da página Arte do jornal A Tarde (1945)*. op. e site cit., p. 16..

²⁷¹ *Jornal de Notícias*, «1ª Exposição de Primavera no Ateneu Comercial», ano 59, n.º 161, 17-VI-1946, p. 3.

²⁷² Ramos de Almeida, A., «A Exposição de Primavera no Porto», *Mundo Literário*, ano 1, n.º 10, 13-VII-1946, pp. 1, 8, 9 e 16.

²⁷³ Dacosta, António, «A I Exposição Geral de Artes Plásticas foi esta tarde inaugurada», *Diário Popular*, ano IV, n.º 1352, 3-VII-1946, p. 6.

e materiais, pois as obras “em desenho, aguarela, guache, pastel e gravura concorrem dentro do mesmo valor”²⁷⁴; noutro jornal ainda, destaca-se a “geração nova” na qual se integra Filipe, “um pintor directo” e, particularmente no desenho, “alucinante”²⁷⁵.

Adolfo Casais Monteiro, um ex-presencista, muito longe já da extinta folha coimbrã, releva, numa apreciação global, que “não nos choca ver lado a lado pintura de Abel Manta e António Pedro, Arlindo Vicente e Cândido Costa Pinto, de Maria Keil e Ofélia Tavares; como não se excluem as aguarelas de Regina Santos e os desenhos de Manuel Filipe”²⁷⁶; e no mesmo semanário e número, Jorge de Sena extrai, quanto à pintura e desenho, “curiosas conclusões” do evento, as quais consistiriam na força dos “pintores novos, como o Manuel Filipe, Pomar, Vespeira e Arco. A sua arte é intencional. E só na medida em que a intenção os apaixona, resolvem problemas plásticos. Assim, os desenhos de Manuel Filipe (embora o abutre que se nota no n.º 240²⁷⁷ seja uma alegoria demasiado fácil) são muito mais expressivos, mesmo da intenção, que a figura do óleo “Estudo”²⁷⁸, muito devedora, na composição, dos primitivos catalães e, de caminho, dos primitivos portugueses (quando representam, numa tábua estreita como um caixão, um santo de pé)”²⁷⁹. Na *Seara Nova*, Adriano Gusmão, exprime o encanto de um ódio não extinto, salientando as “explorações ultra reais” de Regina Santos, Arco e Vespeira, “cujas intenções se aproximam das que animam também o Estudo de Manuel Filipe. Inconformistas, fazem da pintura, como diz Picasso, não obra amável, mas ofensiva. Assim os desenhos Prostíbulos de Manuel Filipe”²⁸⁰. Repare-se na nada subtil subtileza da frase: desenhos-prostíbulos-de-Manuel-Filipe.

Entretanto, Joaquim Namorado reeditara o texto de combate, a sua crítica da *Vértice* (de Maio de 1945), desta feita num jornal de maior circulação e por altura da participação de MF na I EGAP, mas numa versão abreviada e mais centrada nos seus

²⁷⁴ «Impressões críticas sobre a Exposição Geral de Artes Plásticas», *República*, ano XXXVI, II série, n.º 5630, 4-VII-1946, p. 5, M.

²⁷⁵ «A Geração Nova: cem artistas numa parada brilhante no palácio da Rua Barata Salgueiro», *Diário de Lisboa*, ano 26, n.º 8478, 7-VII-1946, p. 3.

²⁷⁶ Casais Monteiro, Adolfo, «Considerações gerais sobre o espírito de uma Exposição», *Mundo Literário*, ano 1, n.º 11, 20-VII-1946, pp. 1 e 8.

²⁷⁷ Referência ao carvão **Amor**, painel central do tríptico **Prostíbulo**.

²⁷⁸ Referência a um dos dois **Estudos** expostos na categoria de pintura, na I EGAP.

²⁷⁹ Sena, Jorge de, «Notas de Crítica», *Mundo Literário*, ano 1, n.º 11, 20-VII-1946, pp. 8, 9 e 16.

²⁸⁰ Gusmão, Adriano, «Artes Plásticas – Exposição Geral de Artes Plásticas», *Seara Nova*, ano XXV, n.º 986, 6-VII-1946, pp. 174-177.

carvões, sem enfatizar, portanto, a observações didáticas que então produzira sobre as limitações da sua pintura a óleo²⁸¹.

Ernesto de Sousa, prefere contextualizar, com alguma ironia, o “índice de vitalidade” da SNBA, que são aqueles “jovens que se começam a afirmar”, como Vespeira, Manuel Filipe, Maria Parreira, Júlio Pomar, Moniz Pereira, Arco, Teresa Arriaga, Jorge Oliveira, Betâmio (de Almeida), Ribeiro Pavia, e seriam “esses os pintores (e só a esses me referi) que têm a palavra”²⁸². Também na perspectiva geracional o redactor anónimo de *O Globo*, acentua a independência dos novos, que, na EGAP, “pela primeira vez em Portugal, se juntaram obras de artistas inteiramente divergentes na posição que se colocaram perante a arte; Abel Manta, Abel Salazar, Carlos Botelho e Manuel Filipe, António Pedro e Marcelino Vespeira”, destacando os “desenhos de tanto interesse” de Pomar ou de Manuel Filipe²⁸³.

Na II EGAP patenteia-se a notória recepção, de igual modo, conferida à intervenção estética e plástica de MF. Alguns jornais destacaram, como o *Diário Popular*, “apenas os trabalhos que nos pareceram, mais significativos da ideia dos organizadores do salão” e entre eles, os de Manuel Filipe, na categoria de desenho, aguarela e guache²⁸⁴; ainda nestas modalidades plásticas o *República* distinguiu o artista “admirável de proporção”²⁸⁵; no recente “jornal das Artes”, *Horizonte*, num extenso artigo, Fernando Azevedo pensava que os carvões de Manuel Filipe seriam prejudicados “no que têm de sincero, por um maneirismo de novo estilo, que provém do processo fácil de encontrar o trágico”. Nessa via, “os valores perdem-se, as formas chocam-se e indeterminam-se umas às outras”, exceptuando, por ser “o mais equilibrado”, o carvão **Asilo**²⁸⁶.

E na mais nova revista especializada, no número de estreia, *Artes e Colecções*, dava-se grande relevo à exposição da “vitalidade duma arte inquieta, tanto na expressão

²⁸¹ Namorado, Joaquim, «Artistas Portugueses - Manuel Filipe», *Gazeta de Coimbra*, ano 35, nº 5001, 4-VII-1946, p.3

²⁸² Sousa, José Ernesto de «Três Pintores do Nosso Tempo», *Mundo Literário*, ano 1, nº 12, 27-VII-1946, pp. 11 e 16.

²⁸³ «Uma grande Exposição de artistas independentes», *O Globo*, ano V, nº4, II série, 31-VII.1946, pp. 11,12 e 13.

²⁸⁴ «II Exposição Geral de Artes Plásticas», *Diário Popular*, ano V, nº 1651, 5-V-1947, p. 3.

²⁸⁵ «Um Salão de Arte é uma grande manifestação de espírito», *República*, nº 5932, 9-V-1947, p. 5.

²⁸⁶ Azevedo, Fernando, «O neo-realismo na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas», *Horizonte, Jornal das Artes*, ano I, nº11 e 12, 1ª quinzena de Junho de 1947, pp. 9, 12 e 14.

plástica e artística de alguns expositores, como nas intenções humanas doutros”. Seria claro, para quem escrevia, que “nem sempre, tais intenções, boas quanto à generosidade em que se fundam, são seguidas pela excelência da expressão plástica. É o caso dos trabalhos de Arco, Cunhal, N. Tavares ou M. Filipe, que prejudicam o nível artístico do salão”²⁸⁷. Transformado em exercitação de montaria, a crítica possibilitava ao crítico o seu exercício favorito, a caçada a Filipe, ou não fosse Adriano de Gusmão o crítico, e o pintor, Filipe, lembre-se, “um professor de província”. Em compensação, a jogar em casa, o pintor poderia ler o que escrevia Huertas Lobo na sua conhecida *Vértice*: “Também no desenho, aguarela e no guache, há a assinalar belíssimas peças como as de Manuel Filipe com a série Garotos de Rua e Asilo”²⁸⁸.

A guerra dos carvões estava a chegar (quase) ao fim. Instigados pelo oficial *Diário da Manhã*, alertado o ministro e agentes da polícia política hão-de remover as peças do «local do crime». O ministro do Interior que ordenou a busca e conduziu pessoalmente a apreensão do quadro **Asilo**, de MF na II Exposição Geral da SNBA, Augusto Cancela de Abreu, recém empossado em Abril de 1947, assim poderia mostrar o «superior» serviço de «purificação» do Estado Novo no campo da política do espírito, depurando exemplarmente a *arte degenerada*. Ora, logo na primeira atribuição de prémios SPN, em 1934, Ferro explicara o que entendia por Política de Espírito, defendendo que Estado corporativo deveria apoiar uma “*arte saudável*” e combater “*tudo o que suja o espírito, o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia do satanismo, assim como ideias não conformistas, falsamente libertadoras, e os pseudo-vanguardismos*”²⁸⁹. Sobre esta purificação tardia diga-se, contudo, que Hitler se suicidara há dois anos e caíra o seu plano de «purificação» num abismo da história que a derrota militar e política do nazifascismo afundara:

A PIDE «sensibilizou-se» e surgiu certo dia, à hora de almoço (...) Ia acompanhada pelo próprio ministro do Interior: foram apeados e conduzidos para a PIDE alguns quadros e interrogados os seus autores que, como eu, receberam convites

²⁸⁷ Gusmão, Adriano, «A Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas», *Artes & Coleções*, ano I, n.º 1, Junho de 1947, pp. 22-24.

²⁸⁸ Huertas Lobo, «Segunda Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice*, vol. 4, n.º 46, Maio de 1947, pp. 62-67.

²⁸⁹ Ferro, António, *Prémios Literários (1934-1947)*, Lisboa, Ed. SNI, 1950: *apud* Rosmaninho, Nuno, «António Ferro e a propaganda nacional antimoderna» in Torgal, L. R. e Paulo, H., *Estados Autoritários e Totalitários e as suas representações*, Coimbra, IU, 2008, p. 295; cf Matos Loureiro, Diana, *Análise da página Arte do jornal A Tarde (1945)*, op. cit, pp. 9-10

terminantes para não expor mais trabalhos do género, sob penas de castigos desumanos. Eu era professor de liceu e tinha filhos, Encolhi-me e arrecadei os quadros até 1975, ano em que se fez a amostra «Maias para o 25 de Abril», na Galeria de S. Mamede. Foi o primeiro a quebrar as algemas para os pintores²⁹⁰.

A recepção crítica especializada entre as décadas de 1960-90

Entretanto, entre 1945 e 47, gravuras e capas com os desenhos negros de Filipe circulavam nas capas de revistas e páginas de jornais: página Arte de *A Tarde*, *Vértice*, *Seara Nova*, *Gazeta de Coimbra*. Depois sobreveio o silêncio. Não é de admirar o longo período de mutismo, quase duas décadas, na recepção às obras do pintor, que se absteve, com algumas excepções, de expor em público, como se assinalou no Cap. I. E se os jornais se silenciam sobre a sua obra, ela começará a ser, melhor ou pior, referida entre os especialistas, críticos, historiadores de arte. Mas só em meados dos anos sessenta, Ernesto de Sousa, na sua obra *A Pintura portuguesa Neo-realista (1943-1953)*, retomará alguns tópicos sobre o pintor que já na década de 40 explorara, aditando agora o valor *documental* dos seus trabalhos para uma perspectiva histórica do neo-realismo. Admitindo serem poucas as obras da 1.ª fase do neo-realismo pictórico (1945-1957) e exemplificando também com os trabalhos de MF, apesar desta escassez, quando se descobre alguma obra é um misto de “entusiasmo e decepção” que ocorre à mente do crítico: “Se os desenhos e pinturas de Manuel Filipe, por exemplo, parecem hoje sobretudo reificação de uma intenção escrita e programática em vez de autênticos objectos estéticos. Vale-lhes no entanto a sinceridade inteira e ingénua do programa, e o combustível que foram para esperanças mais precisas e lúcidas ambições. Valem também, e pelo menos, como documentos”²⁹¹.

José-Augusto França, num volume que fez escola, (1974, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*), admitindo a filiação no neo-realismo pictórico²⁹² e a sua “prestação de provas”, considera que, MF com outros pintores “de longe inferiores a Pomar”, se insere num plano subsidiário do grande artista que anima e teoriza as bases

²⁹⁰ Filipe, Manuel, entrevista a R. M. Gonçalves, in *Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit. n. p.

²⁹¹ Sousa, Ernesto, *A Pintura portuguesa Neo-realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis, 1965, pp. 14-15.

²⁹² França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Venda Nova, Bertrand, 3ª, 1991, p. 361.

do movimento em Portugal. Desse segundo plano, de Manuel Filipe, que “é o mais insistente de todos e o mais idoso também”, refere a sua actividade na fase leiriense, entre 1943 e 45, o período em que é “longamente silenciado” e adita, o que não era novidade alguma face à crítica coeva, a influência de Orozco num “expressionismo amadorístico e inábil, com temas miserabilistas”²⁹³. O registo negativo será parcialmente revisto pelo autor noutros textos: em 1981, refere como Filipe, com Vespeira, Pomar, Lima de Freitas, se inserem na “conjuntura de contestação política do Estado Novo”, na qual se desenvolveu “um *realismo socialista* de élan romântico e aberto a formulações cubistas e expressionistas, de modo assaz heterodoxo em função de princípios estético-ideológicos”²⁹⁴; esta sua participação, sempre em desfavorável confronto com Pomar, será tida no ano seguinte, como, a par de Moniz Pereira, *uma versão mais demagógica* da crítica ao mundo burguês²⁹⁵. Por fim, o retorno ao mesmo registo diminutivo, será retomado em 2004; mais longamente fiel ao neo-realismo ter-se-ia mantido MF que “em Leiria produziu uma obra de amador de grande violência demonstrativa, interrompida e muito mais tarde retomada”²⁹⁶.

O Catálogo / Álbum que MF organiza em 1978, para a *tournee*, permitiu reunir, sobre a sua pintura, um acervo crítico significativo. Note-se que a par de Joaquim Namorado, já referido, numa análise retrospectiva da obra de Filipe²⁹⁷, e a par de Armindo Rodrigues, Fernando Namora (vendo o pintor “partir de um realismo directo, cru, pungente, porque crua era a realidade que se propunha documentar”²⁹⁸), Mário de Oliveira (apelando ao “maravilhoso desenhador de um *realismo social*”²⁹⁹), Rocha de Sousa (no cenário dum “universo enganadoramente crepuscular”, antevendo que “sob o manto encobridor da sombra, a claridade anuncia-se em breves reflexos, em curtas clareiras, em rostos desvendados a meio” na denúncia de uma “noite pictural e metafórica”³⁰⁰), também Mário Dionísio analisou criticamente a obra de MF, em 1978:

²⁹³ *Idem ibidem*, p. 371.

²⁹⁴ França. J.-A., «Itinerário doas anos 40», *Colóquio / Artes*, n.º 48, 2.ª série, Março de 1981, pp. 5-9.

²⁹⁵ Cf. *Idem*, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa», in *Arte Portuguesa – Anos 40*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1982, p. 33.

²⁹⁶ *Idem*, *História da Arte em Portugal: o Modernismo*, Lisboa, Presença, 2004, p. 124.

²⁹⁷ Cf. Namorado, Joaquim, «Duas fase na obra de Manuel Filipe», *Vértice*, vol. XXXVIII, n.º 410-411, Julho-Agosto 1978, pp. 442-445.

²⁹⁸ Namora, Fernando, «O que se pretende exprimir...», in *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-45*, op. cit., n /p.

²⁹⁹ Oliveira, Mário de, «Manuel Filipe, a coerência de ser artista», *idem*.

³⁰⁰ Rocha de Sousa, «Sombras e Claridades», *idem*.

se “os primeiros trabalhos de MF mostram com clareza transparente o ímpeto (e o risco) deste intuito (antifascista), mais grito do que análise, mais apelo à luta do que atenção, ao forjar as armas para ela”, doutro lado relevava, “os seus carvões de 42-45 que o próprio artista chama de fase negra (reminiscências de Goya), não são negros apenas pelo material empregado, mas pela abundância com que o emprega no desenvolvimento de um tema de revolta: o da injustiça social”, ora tratado no registo intencional dramático, ora no satírico e caricatural, que o expressionismo alemão veiculara³⁰¹. Sobre estas observações seria possível interseccionar uma outra que Rocha de Sousa deixara no mesmo Catálogo: se Filipe entrevira um retrato social, “neo-realista à sua maneira”, seria como um manifesto da vida e da coragem, “não da morte ou da desistência”³⁰².

Por sua vez, Rui Mário Gonçalves (que também colaborara no Catálogo /Album de 1978), numa apreciação de teor bem positivo aos desenhos de MF, sobre a “saudável e bem assimilada influência de Orozco”, que Namorado já notara, adita outra “bem visível” de George Grosz³⁰³. Esta última influência decorria no quadro mais lato da difusão do expressionismo entre nós, ainda no final dos anos 20, perceptível numa plêiade de artistas como Bernardo Marques, Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Júlio, Mário Eloy a qual, mais tarde, irá também influenciar os primeiros trabalhos de Filipe³⁰⁴. Mas neste será também perceptível o encontro de propostas estéticas ou gramaticais da gravura de Posada e nas pinturas de outros mexicanos, além do francês Gromaire, num “conjunto de lições que fortificam a visão Neo-realista, manifestada, entre nós, pela primeira vez em desenhos seus de 1943”³⁰⁵. R. M. Gonçalves não só coloca, acertadamente, os desenhos de MF no momento seminal (porém, não em 43, mas em 42, como depois corrigirá³⁰⁶) do neo-realismo pictórico, mesmo que actue *isoladamente*³⁰⁷ em Leiria, então ainda sem grandes contactos com aqueles que, como Dionísio ou Namorado, por essa época já exploravam a dimensão estética e até estético-

³⁰¹ Dionísio, Mário, «Neo-realismo» in *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-45*, op. cit., n /p.

³⁰² Rocha de Sousa, «Sombras e Claridades», *idem*.

³⁰³ Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal: 1940 / 80*, Amadora, ME –ICLP, 3ª, 1991, pp. 36-37.

³⁰⁴ *Idem*, «As Artes Plásticas: a lenta emergência da Modernidade» in Reis, António, Portugal Contemporâneo, vol. 4, Lisboa, Alfa, 1992, p. 294.

³⁰⁵ *Idem ibidem*, p. 295.

³⁰⁶ *Idem*, «Um neo-realismo sem margens», *Neo-Realismo / Neo-Realismos*, Catálogo, CM Matosinhos – Galeria Municipal Arménio Losa, Matosinhos, 1996, n. p.

³⁰⁷ *Idem* «1943-1956. Neo-Realismo. Surrealismo. Abstraccionismo» in Pereira, Paulo (dir.), História da Arte em Portugal, vol. V, Lisboa, Alfa, 1992, pp. 28.

pictórica no interior da estrutura ideológica do movimento; como o crítico se debruça sobre sequências capitais da consciencialização da actuação estético-artística, nomeadamente, nas exposições de *fase negra* no Porto e em Braga que sumariou como episódios relevantes no contexto português da arte dos anos quarenta, a ponto de considerar esta ter sido, em 1945, “a exposição individual mais importante no âmbito do neo-realismo. As reacções que provocou revelam a efervescência social dos meses imediatos ao final da I guerra. Agitações análogas foram causadas pelas exposições Independentes”³⁰⁸.

A relevância conferida por Rui Mário Gonçalves, soldava uma anterior alegação de Fernando Alvarenga, em 1989: “a exposição de Manuel Filipe se integra, apesar de individual, num contexto sociológico de que obviamente fazem parte as «Independentes»”, estabelecendo umnexo de pertinência, como se fosse uma primeira tentativa, no pós-guerra, de furar o cerco imposto pela ditadura³⁰⁹. Como sintetizaria Raquel Henriques da Silva, esta exposição individual de Filipe “tratava-se de um prenúncio de um movimento conjunto que se esclareceu ainda em 1946, com a realização em Lisboa, na SNBA, da I EGAP”³¹⁰. Além do mais, Alvarenga sublinhara, na fase negra, as «incrustações» de Orozco e Siquieros, de Portinari, Rivera, Benton, Levine, “mormente nos rostos, nas mãos e pés de figuras humanas, sobretudo se forma uma deformação resultante de pretendidas informações de denúncia social”, achando ou redescobrimdo referências nas obras e apelando para que não deveriam ser incluídas no programa neo-realista algumas das obras de Filipe, anteriores ou coevas aos carvões³¹¹. Raquel Henriques da Silva acentuará em 1995 com precisão, por seu lado, a importância da temática do trabalho que adquire a “valorização mística e ritualizada, através de um claro escuro dramático, acentuando a desconformidade sofredora dos rostos, pés e mãos como ícones internacionais da exploração social e de um adivinhado desejo de luta”³¹².

³⁰⁸ *Idem ibidem*, pp. 36-37.

³⁰⁹ Alvarenga, Fernando, *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*, Porto, Edições Afrontamento, 1989, p. 123.

³¹⁰ Henriques da Silva, Raquel, «Sinais de ruptura, livres e humoristas» in Pereira, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1995, vol. III, pp.396-397.

³¹¹ Alvarenga, F., *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo*, op. cit., pp. 125,128,167.

³¹² Henriques da Silva, R., «Sinais de ruptura, livres e humoristas» in Pereira, P., *História da Arte Portuguesa*, III, op. cit., , pp.396-97.

CAPÍTULO IV

Fase Negra ou o período fulgurante da oficina

Certo que na Historia da Pintura há pintores que, pelo menos em aparência, parecem situados à margem dos problemas extra-artísticos do seu tempo. Não será tal alheamento, já em si, uma comunhão negativa com a sua época, isto é: um preconcebido alheamento ou fuga, por descrença, nos problemas dos seus contemporâneos?

MANUEL FILIPE, 1945³¹³

Questão prévia: estabelecer uma cronologia

A Fase Negra fora balizada pelo próprio Manuel Filipe entre 1943 e 1945, tanto quanto há referência, na informação proveniente dos catálogos de 1978, *Duas Fases de Manuel Filipe: 1943-1945 e 1970-1978* e *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, e da própria informação recolhida nas entrevistas aos jornais *Diário de Notícias* (1978), *O Diário* (1979) e *O Primeiro de Janeiro* (n. d.)³¹⁴. Mas alguns artistas e autores como Mário Dionísio, Rocha de Sousa, Emília Ferreira ou o filho do artista, Luís Filipe, já admitiam a *Fase Negra* em 1942, bem como pontualmente alguns catálogos das exposições em que participa. De facto, não como simples trabalhos preparatórios mas como verdadeiras peças de uma colecção que se irá desenvolver, pelo menos, até 1945, encontrámos nove obras desta fase, datadas ou datáveis de 1942, ano que assinala com segurança, no actual estado da investigação, o início da produção da Fase Negra.

Outra questão, de análogo teor, consiste em saber se a Fase Negra se esgota em 1945 ou se estende, mesmo que esporadicamente, até 1948. Se seguirmos o rasto do quadro **Fábrica**, datado de 1946 por Fernando Azevedo³¹⁵, Ernesto de Sousa³¹⁶, José-

³¹³ Filipe, M., «Notas e Comentários - Coisas que muitos sabem...», in *Aqui e Além...*, Revista de Divulgação Cultural, n.º 3, Dezembro de 1945, Porto, pp.75-76.

³¹⁴ Cf. os catálogos *Duas Fases de Manuel Filipe: 1943-1945 e 1970-1978*, SNBA, Lisboa, 1978; e *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*; Filográfica – Impressão e Artes Gráficas, Lisboa, 1978/1979; *Diário de Notícias*, 1978.

³¹⁵ Azevedo, Fernando (1947), «O neo-realismo na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas, 1947» in *Colóquio / Artes*, II série, n.º 48, ano 23 (Março de 1981), p. 26.

Augusto França³¹⁷, Gabriel Costa³¹⁸ e Cláudia Ferreira³¹⁹, podemos ficar com a ideia que efectivamente 1946 é uma data a equacionar na cronologia da Fase Negra. Mas se tomarmos em conta a opinião de Fernando Alvarenga³²⁰, que aponta para 1945, temos de colocar em dúvida, pelo menos metódica, a anterior datação. O facto, comprovado, do artista por vezes retocar as obras e lhes alterar posteriormente a data, levanta a questão. Ora, ao seguir o rumo das sucessivas exposições de pintura e desenho de Manuel Filipe, de Abril a Julho de 1945, constatou-se que esta mesma obra, **Fábrica**, é exposta na categoria desenhos / carvões, levando-nos assim a certificar que a obra seja de 1945 (ou eventualmente anterior), independentemente de ter sido retocada ou, por qualquer motivo, datada em 1946.

Mesmo o facto do seu filho, Luís Filipe, afirmar que o pai trabalhara entre 1942-47 num conjunto de pinturas e desenhos a carvão, apenas nos diz que ele trabalhou nessas obras, que retocou algumas, quiçá, mas não nos diz que terá produzido *obras novas* para a Fase Negra em 1947; ora, como já foi referido no cap. I, Filipe produz e divulga trabalhos a óleo neste período.

O facto de um tríptico conter o painel central datado de 1948, e que em 1945 tem já dois painéis laterais realizados, não nos diz que efectivamente tenha sido concluído em 1948. Mesmo esta datação levanta dúvidas, pois sabendo que o artista retocava as obras e por vezes alterava datas, deve ter-se em conta a hipótese de o painel que faltava em 1945, ter sido efectivamente nesse ano executado e retocado ou concluído em 1948, até como acto íntimo ou prova de vida de um pintor, não o sabemos, acto de resistência à arbitrariedade fascista e opressiva que o abatera no ano anterior.

Tendo em conta estas hipóteses e as questões anteriormente anotadas, parece-nos assim verosímil apontar 1942-1945 como o período da feitura da Fase Negra. E se atentarmos na expressão de Filipe, compreendemos como foi esta uma arte da (contra a) guerra, ou uma estética da Cidade Nova, na já citada entrevista a Rui Mário Gonçalves:

³¹⁶ Sousa, Ernesto de, *Pintura Neo-realista: 1943-53*, s. l. Artis, 1966, reprodução n.º 16, s. p.

³¹⁷ França, J.-A., *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*, Lisboa, Bertrand ^{3ª}, 1991, p. 370.

³¹⁸ Costa, Gabriel J. Andrade da, «Da pintura portuguesa neo-realista (relatório)», in *Insulana*, s.n. Ponta Delgada, 1991, p. 205.

³¹⁹ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, Figueiró dos Vinhos, ACLAL, CMCN, 2016, pp. 9 e 18.

³²⁰ Alvarenga, Fernando, *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual*, Porto, Edições Afrontamento, 1989, p. 199.

“Tinha passado os três últimos anos da guerra em Leiria com o ânimo quente e os olhos abertos para o futuro. Entusiasmo. Exaltação. E saiu-me aquilo a que chamo a «fase negra», de uns quase 40 trabalhos apaixonantes na técnica e na temática: eu queria denunciar uma orgânica social errada e formular um voto. E a coisa saiu violenta, e talvez provocante e polémica. Não sei como aquilo foi e hoje não seria capaz de repetir a facécia. Nem tento.”³²¹ Ora, embora com imprecisão, a associação ao período da guerra mundial surge clara.

Análise tipológica e diacrónica da série

Para melhor percebermos a cadência de produção e o *motivo* ou motivos em que se desdobra a Fase Negra, importará introduzir como variáveis as próprias contingências das obras, analisar e interpretar o seu percurso nas perspectivas diacrónica e tipológica.

Comece-se por dissociar a série reconstituída³²², partir da datação atribuída ou atribuível: em 1942, 9 obras; em 1943, 11 obras; em 1944, 13 obras; em 1945, 6 obras; e ainda 3 obras que não nos é possível datar com precisão, **Guerrilha** e **Fugitivos**, da década de 40, o que não cria dúvidas; e **Escola** sem datação atribuída (que se saiba) e atribuível, na nossa óptica, também à mesma década. Perfazendo assim um total de 42 identificadas, num universo referenciado pelo próprio autor na entrevista dada ao *Primeiro de Janeiro*, de 46 obras.

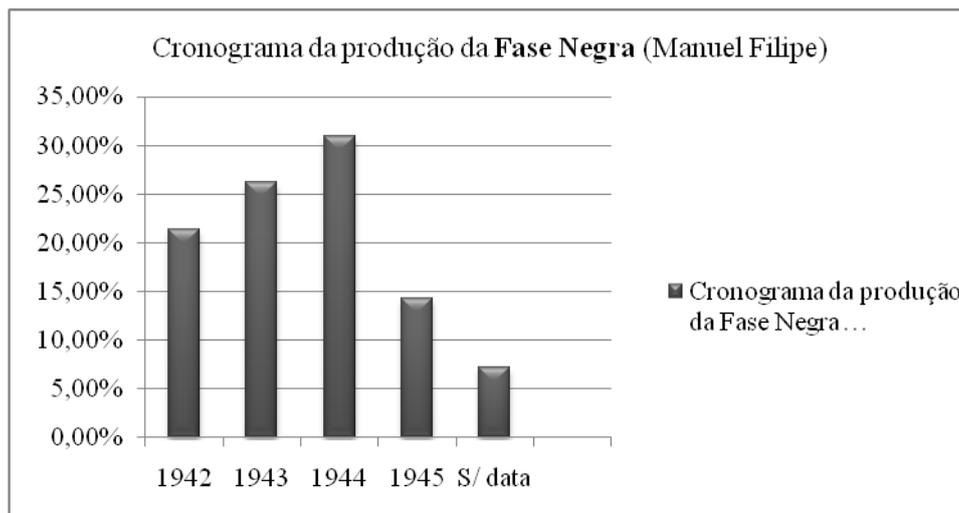
Parece, de igual modo, pertinente estabelecer uma tipologia da oficina pictórica de Filipe nesta fase, atendendo a que produz 10 obras compósitas, das quais 9 trípticos e 1 díptico; e que produz 32 obras singulares, das quais 31 obras acabadas e uma outra que para todos os efeitos é um estudo.

Na análise diacrónica das obras compósitas e singulares, procede-se à quantificação tipológica das obras produzidas em cada ano. Assim, para as *compósitas* comprova-se: 1942, *um tríptico*, 1943, *dois trípticos*, 1944, *quatro trípticos*, 1945, *dois trípticos* e *um díptico*; para as singulares temos: em 1942, *oito* obras; em 1943, *nove*; em 1944, *nove*, em 1945, *três*; e sem data específica *três* obras.

³²¹ «Só a cultura tornará o homem senhor do seu próprio destino’ – entrevista de R. M. Gonçalves», art. e op. cit., n / pag.; subs, nossos.

³²² Não tomámos aqui em linha de conta o carvão abstraizante (mastros, gruas, diagonais) datado ou posdatado de 1994 e oferecido à Professora Raquel Henriques da Silva.

Ora, para as obras *compósitas* o ano mais produtivo é o de 1944, seguido dos anos 1945 e 1943. Para as obras *individuais*, os anos de maior produção registaram-se em 1943 e 1944, seguidos de 1942. Assim sendo, no seu conjunto, o período mais laborioso de Filipe é o biénio de 1943-44, quer considerado ao nível da produção global, quer ao nível específico, em termos da realização quer de obras compósitas, quer de singulares. Um histograma permite captar melhor o andamento da oficina:



Rumo à Cidade Nova: um neo-realismo urbano-industrial

Num texto fundamental, contudo nunca referenciado pela crítica especializada, em plena produção oficial da Fase Negra, em Abril de 1944, reportando-se a uma outra Cidade Nova, à grande Cidade meridional, a *Polis*, a cidade política, em cuja utopia social justa e igualitária se nutria a sua arte, o pintor reporta a modernização racionalista da Lisboa pombalina. Mas, para além da referência historicista e exemplar, é o próprio devir histórico que institui o quadro teórico da sua produção pictórica destinada, como um manifesto, a denunciar as contradições sociais e a apontar a sua superação por um novo humanismo que só poderá conduzir a uma nova urbanidade e, também, a um novo urbanismo. Se a lermos com atenção, é esta objectivação *humanista* que ilumina toda a compreensão da Fase Negra, da qual Filipe estabelece a síntese:

“Esta luz meridional, violenta, de sol-sombra...

Daí lembrar-se a gente da sua grandeza e da sua miséria: o mendigo que se acotovela na rua com o banqueiro; a prostituta de profissão que se senta lado a lado com a madama

respeitável; a fábrica do gás triste e negra, ombreando com a solitária e branca torre de Belém; as ruas infectas e os bairros burgueses; o exaltado e palavroso homem do café e o reformado que abre as pernas e dorme molemente no banco de jardim...

Contrastes: sol-sombra, arestas vivas, ângulos agudos e obtusos...³²³

Não é acidental esta sua reflexão; ele próprio a narra como prática pictórica do seu programa, feito de contrastes, sol-sombra, de luz violenta, meridional, de imagens sobrepostas, alinhadas, conflituantes, de objectos e corpos de “arestas vivas”, angulosos, “agudos e obtusos”, com “a fábrica do gás triste e negra”, com as “ruas infectas”, com a “prostituta”, “o mendigo”, lado a lado do banqueiro e das *madamas* dos bairros burgueses e ombreando com a alvura, histórica, da Torre de Belém. O discurso prossegue: “Há cidades porque há homens. Do mesmo modo, há professores porque há alunos. Logo: cidades e professores, existem, para servir homens e alunos. *Tudo se devia condicionar para que nesta relação entre meio e fim, o meio, tivesse o seu exclusivo papel de meio ao serviço do fim.*”

Ao serviço de um *fim*, repare-se, de uma finalidade: arte e política, a arte inventiva e a arte do governo, são mediações de uma finalidade imanente, a cidade justa, que não conseguem, por enquanto, alcançar. Daí constatar que se tal não acontece, “pelo menos na relação de cidade para homem”, será porque “este, não domina a cidade. É absorvido por ela. A grande cidade tem prestado enormes serviços ao homem. Mas o homem tem sido largamente escravizado pela grande cidade” Tratar-se-ia, indaga, duma “fatalidade histórica, ligada ao próprio movimento de emancipação do homem?”. A sua resposta é indecisa: “Talvez” O amante da vida da natureza, o naturista, o ecologista antes de tempo que andar, na sua prática artística, pelos anos sessenta e setenta a reciclar lixos urbanos e industriais para as suas intervenções plásticas, encontra outra resposta, não regressiva, no retorno à terra – “Creio, porém, em que a grande cidade entrará em declínio, depois da libertação do homem”. Até lá, é o problema da cidade, rumo ao futuro, da cidade-jardim, da “cidade humana, ou, antes, humanizante, feita para homens”³²⁴ que absorve predominantemente as energias criativas do pintor nascido numa vila da província, filho e neto de camponeses. Programa bem diverso do itinerário daqueles que, vindos das cidades, edificam uma épica narrativa dos camponeses nos livros e nas telas.

³²³ Filipe, Manuel, «Cidade Nova», *Região de Leiria*, IX, n.º 386, 29-IV-1944, p. 1. Cf. Anexo B-III.

³²⁴ *Idem, ibidem*, subs. nossos.

Saídos da caverna para a claridade, o pintor e o país, num Portugal democrático e livre quando era já possível a visibilidade da série e a exposição do corajoso esplendor dos carvões, na grande *tournee* (1978-79) em que o autor mostra os seus quadros, os quais “não consegui expô-los antes do 25 de abril, podendo agora expô-los com total liberdade”³²⁵, referirá que “os meus quadros são pesados”, “são quadros de caricatura, mas é reconhecível o *motivo que os origina*”.³²⁶ O *motivo* é o que ilumina a escuridão.

Ciclos temáticos da Fase Negra

Há uma evidente unidade e diversidade na Fase Negra. Tentemos explicar a afirmação paradoxal. Tecnicamente, a série é de grande homogeneidade. No acto criativo, MF seguiu uma metodologia peculiar, utilizando materiais elementares, «pobres» (por exigirem menor dispêndio na sua aquisição, mas comprometendo por vezes a experimentação, nas opções possíveis e limitando até a sua perdurabilidade)³²⁷, na composição e preenchimento a grafite com uma mina *harthmouth*, usando de seguida um *vaporizador* que soprava sobre a superfície pictórica, e por fim, aplicando *goma arábica* de modo a obter uma melhor fixação do carvão sobre o papel reforçado, originando assim os desenhos negros³²⁸. As dimensões dos suportes, em regra aproximam-se; entre eles; apenas os estudos ou apontamentos singulares nos aparecem com menores dimensões.

Esta relativa homogeneidade técnica e coerência plástica, é contrariada todavia por uma heterogeneidade gramatical e uma diversidade ou pluralidade de tratamentos formais; MF usa diversas linguagens dentro do desenho, o figurativo e o abstraizante entram em diálogo e por vezes em ruptura; o expressionismo deformante, dinâmico e vigoroso e o modernismo gótico e alongado, entram em contradição, ou afirmam-se em certos temas, para quase desaparecerem noutros. Heterogeneidade formal também fundamentada por aturadas e repetidas observações, «acareações», comparações e em

³²⁵ Filipe, Manuel, «O artista tem de ser de seu tempo e para as pessoas de seu tempo», entrevista de Nuno Gomes dos Santos, *O Diário*, ano IV, 17-V-1979.

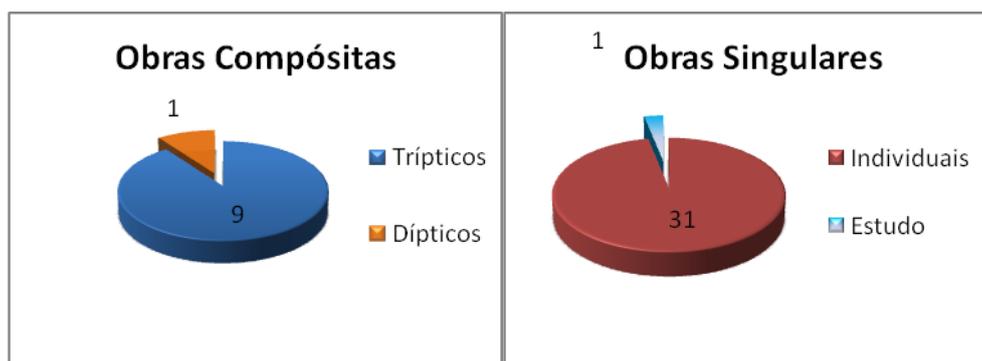
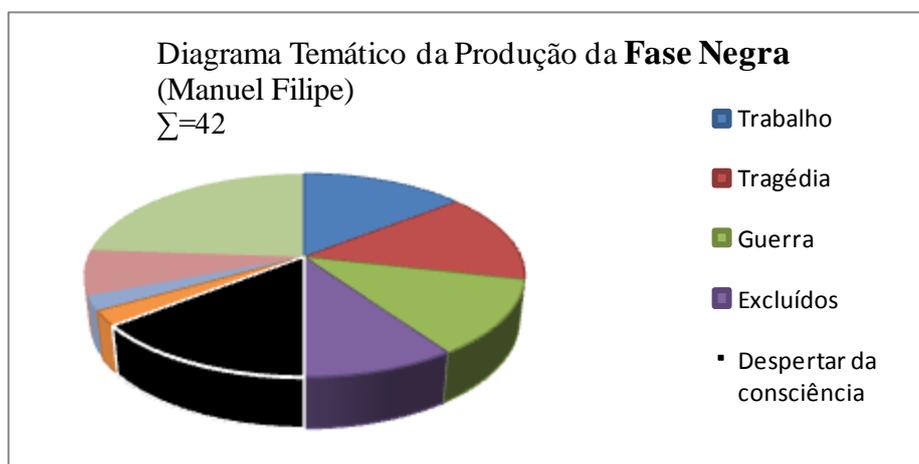
³²⁶ «'Só a cultura tornará o homem senhor do seu próprio destino' – entrevista de R. M. Gonçalves», art. e op. cit., n / pag.; subs, nossos.

³²⁷ Duarte Santos, Luísa, «A Arte e o Povo: neo-realismo e as artes plásticas» in *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo*, VFX, CMVF de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2007, p. 15.

³²⁸ Cf. A entrevista aos filhos de MF- Anexo D-

confronto com leituras complementares. Ora, de modo a aprofundar e melhor perceber o funcionamento interno da série, isto é, o modo como se articulam as diversas linguagens e temáticas que Manuel Filipe explora; o peso com que certos temas, imagens ou expressões plásticas se tornam recorrentes ou são mais empregadas, até, como citações; tenta-se num exercício analítico perceber quais os grandes ciclos temáticos nos quais e sobre os quais desenvolve o seu trabalho.

Trata-se, portanto, de encontrar, na coerência do programa comum, os diversos filamentos discursivos, ou níveis de compreensão, que a integram. Assim ao nível analítico é possível sobre o mesmo território, determinar os seguintes campos temáticos: (1) *ciclo do Trabalho*, (2) *ciclo da Guerra*, (3) *ciclo da «Sagrada Família»* (4) *ciclo dos Excluídos* (5) *ciclo do Trágico* (6) *Ciclo do Despertar da Consciência* (7) *Ciclo (temático-formal) Abstracto-Geométrico*, por último, a apoteose da crítica na (8) *Triologia, Deus, Pátria, Família*. Os temas não são estanques, circulam e interagem; por vezes, partilham vários campos, como ocorre, com os campos 3 e 4, entre o ciclo da Família e o ciclo dos Excluídos, onde as fronteiras são ténues. Porém, há que determinar quais as dominâncias temáticas. A partir desta incisão ou corte é possível estabelecer o mapeamento da distribuição temática da Fase Negra:



1. *Ciclo temático do Trabalho: um realismo socialista*

No ciclo temático do trabalho, assim por nós definido, é possível discernir dois distintos universos, latentes ou explícitos: o rural e o urbano. No universo urbano, as obras **Fábrica**, **Construção Civil** e o tríptico **Homem e Máquina**, instauram representações da dureza e da violência física do trabalho fabril e da construção civil: os operários e os trabalhadores da construção civil executam tarefas de um trabalho árduo, pesado, braçal, bruto, os corpos emergem e afirmam-se vultos disformes, como se fossem, paradoxalmente os construtores da engrenagem e algo dispensável, como uma mercadoria, ou bestas de carga a cumprir um serviço imposto passo a passo, na já rotinada e precisa jornada de trabalho, como se fossem máquinas, ou maquinalmente trabalhassem. O universo do trabalho pesado é predominantemente masculino; contudo, na obra **Construção Civil** assoma o rosto de uma mulher no meio dos homens, com um ar de abnegação, como se neste mundo não houvesse esperança para si e para uma transformação social e cultural do papel / estatuto da mulher.

Em **Homem e máquina**, 1943, dominam as linhas verticalizantes nos painéis laterais, ocasionando a sensação maior de movimento e velocidade de acção, criando assim a ideia de energia nestes vultos sem cara ou individualidade. Esta ideia agregada de acção, energia e velocidade remete para a lição futurista. Nestes painéis encontram-se vultos a trabalhar, fazendo o transporte do material e das mercadorias, num esforço físico violento e duro para os limites de um corpo pouco robusto. No painel da esquerda, dir-se-ia que os homens estão a trabalhar na doca, na carga e descarga de mercadorias, tendo alguma maquinaria para auxiliar. No painel da direita, dois vultos a trabalhar num cenário de progresso fabril e maquinal, mas absorvidos pela esmagadora cenografia de chaminés, têm ainda que fazer o transporte das mercadorias manualmente. È uma citação do homem-máquina de La Mettrie, visão tão asperamente criticada pelo textos de Marx³²⁹.

O trabalho físico e manual é dissecado em grande pormenor no painel central, no qual as citações de corpos agigantados a trabalhar em esforço imediatamente captam a nossa atenção e definem o centro da história reportada. Dir-se-ia, com Cláudia Ferreira,

³²⁹ Cf. Marx, Karl e Engels, Friedrich., *Antologia Filosófica*, Lisboa, Ed.. Estampa, 1974, pp. 15-16; Cf. Marx, K., «Contribuição para a história do materialismo francês».

que este agigantamento corpóreo, em anamorfose visceral, poderá ser um *zoom* lapidar do pormenor do painel da direita³³⁰. Uma diagonal com o motivo da direita, confere consistência à narrativa. Deste modo, é importante realçar a perda da dignidade interior, pessoal, do trabalhador: a sua pequenez perante a enorme dimensão das máquinas, a fusão dos corpos ante um trabalho que o reduz / esmaga no cenário industrial. O trabalhador é absorvido pela enorme e aglutinadora máquina, passando a integrá-la como uma peça primordial, mas de certo modo ajustável e dispensável.

Na sua visão de conjunto, não podemos deixar de notar a influência de C. Portinari («Café»), mesmo que em antagónico cenário rural, porquanto o modelo de divisão social do trabalho é análogo. Aqui, porém, rasura-se o referencial da dignificação e humildade da jorna diária, que ignora fraquezas pessoais e realça a força redentora do trabalho braçal como em «Café»; permanece, sim, a brutalidade social da exploração, física e concreta, que atesta a condição operária em luta pela subsistência. Como notou David Santos, para estes operários a cidade é “mais sombria que a rudeza do trabalho e a vida do campo”, sem escapatórias na roda do «progresso» maquinal e da estrutura social, apresentando-se “como lugar sem esperança”, sem “qualquer tipo de alternativa social e política”³³¹.

Filipe explora, numa composição muito equilibrada, de complexa delineação, e tripartida pelos contraplacados onde cola o papel, uma solução divergente da encontrada por Diego Rivera nos anos 30 do século XX, nos frescos, «Indústria Moderna» / «Homem e Máquina», no Museu de Belas Artes em Detroit, como bem observou C. Ferreira³³². Filipe inspira-se certamente, ou deles se torna «cúmplice», destes frescos; executando, porém, não grandes superfícies murais, mas suportes frágeis de papel.

É preciso ter em conta a limitada realidade cultural da época, até pelos constrangimentos políticos, e sobre ela David Santos, relacionando-a com a estrutura social, esclarece que um tema como “o do trabalho na fábrica, desenvolvido por artistas como Manuel Filipe”, quando “chegava ao contacto com o público, o que raramente acontecia, não tinha a maioria das vezes qualquer repercussão relevante em termos

³³⁰ Cláudia Ferreira, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, Academia de Letras e Artes Lusófonas-ACLAL, Figueiró dos Vinhos, Fevereiro de 2016, p.18.

³³¹ Santos, David, “A Ideia de Cidade no Neo-Realismo Pictórico Português”, in *Nova Síntese: textos e contextos do Neo-Realismo*, n.º 4, Lisboa, Edições Colibri, 2004, p. 205

³³² Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p.18.

sociais”. Daí que “esses temas podiam ainda ser entendidos de modo ambiguo”, entre a denúncia da exploração social, numa visão marxista, e a heroicidade inerente ao povo trabalhador, na visão «corporativa» da ditadura³³³.

Na visão de Rui d’Espiney, a obra **Fábrica**, 1945, transmite “a energia e a riqueza produzida” contrastando com a força, angústia e dor transpirada “nos corpos dobrados” e suados que MF figurou³³⁴. De facto, **Fábrica** torna exemplar, num exercício didáctico, a exploração na sociedade burguesa e industrial. Aqui expõe-se o desgaste do violento trabalho, o cansaço, o sofrimento dos corpos, o desespero e a prostração, as difíceis condições de trabalho, tudo para produzir a riqueza de outrem, na voracidade da acumulação burguesa. A janela da fábrica é uma grade de prisão: o local de trabalho é centrífugo, a falta de condições básicas de trabalho, tal como de maquinaria e utensílios próprios e adequados, de horários de trabalho, de assistência, são denunciadas. Neste cenário de exploração, vultos vigorosos, contrastando com um homem magro e franzino, mal preparado fisicamente para estas tarefas, trabalham ao fogo no forno, num ar de fadiga imensa, na luta pelo pão. Dor, desespero e impassividade, também dureza, estampam-se nos rostos dos personagens da esquerda. À direita, um corpo se debruça para dentro de um forno, mal se vendo o tronco, consumido na tarefa.

A viga vertical separa duas realidades: à esquerda, em boa condição física, os que têm lugar definido; à direita, os que se arriscam no forno, ou seja, os descartáveis. A obra enche-se de uma negra energia: a vida dos operários na fábrica, é monótona e rotineira, reduz-se ao ritmo da máquina, à qual se vinculavam, tornando-se mais uma das suas peças, talvez a menos importante – o Homem parece ser também o combustível que inflama a fábrica. É possível ler em **Fábrica** influências dos frescos «Indústria Moderna» / «Homem e Máquina», de Rivera, mas pondere-se até que ponto não é influída pelo retrato da condição operária fabril / ou da fábrica, estranho mundo na obra de Van Gogh («Fábrica», «A fábrica em Asnières», «Fábrica com campo»), de Picasso («Fábrica», «A Fábrica Horta de Ebro»), de Gromaire («Fábrica»); também, de Vásquez Días, o modernista de Huelva que, em 1925, expõe em Coimbra (quando Filipe é aluno liceal) as formas angulosas de «La Fabrica dormecida»³³⁵.

³³³ Santos, David, «A Ideia de Cidade no Neo-Realismo Pictórico Português», in op cit. pp. 205, 206

³³⁴ D’Espiney, R., «A Geração de 60 em Portugal», in *Sociologia. Problemas e Práticas*, n.º 8, pp. 113-114.

³³⁵ Cf. Castro, Laura, *Júlio Resende. Tentações da pintura ocidental*, Lisboa, IN-CN, 1999, p. 43

Construção Civil, 1944, trata-se de um carvão resolvido num jogo de linhas horizontais e verticais, como as vigas e outros elementos, guindastes, tijolos, cordas, imprimindo um cunho de movimento aos trabalhadores. O mundo eclipsa-se sob os andaimes. Ao fundo, vultos rotineiros; em primeiro plano, trabalhadores atentos, mas com o cansaço, desconsolo e resignação estampados no rosto. Surpreendente, no plano central, uma mulher jovem carrega uma padiola à cabeça, sob o olhar do capataz, de chapéu, contrastando com as boinas ou bonés operários. Diagonais, verticais e horizontais, sintaxe recorrente em Filipe, constroem o espaço / prisão do trabalho, o cárcere operário, onde se encerra uma violenta vida de miséria e de trabalho explorado.

Nas três obras analisadas fixe-se, fortemente, a presença do cenário urbano, que segundo David Santos contraria a evidente e “fraca presença da ideia de cidade” no imaginário das artes pictórico-visuais neo-realistas³³⁶. Observação certa, porquanto Filipe aposta, de modo pioneiro, na cidade como espaço social iconográfico, temático e problemático, dando primazia ao pólo agregador da civilização Moderna, retratando-o como “palco de visões e esperanças adiadas, de lutas políticas e outras reivindicações sociais”³³⁷. Se o neo-realismo pictórico, em geral, esteve longe de entender ou expressar a pulsão conflitual da cidade moderna e capitalista, viu nela, no entanto, um cenário de frustrações sociais, funesta manifestação de uma espécie de melancólica infelicidade.

Ora, o facto de MF usar a cidade como cena da *urbanidade* não é necessariamente uma crítica à cidade em si, mas como pólo agregador dos Homens, de culturas e realidades sociológicas, de vidas reprimidas em torno das necessidades e condições básicas a que os trabalhadores não tinham direito. A negritude e escuridão destas obras não deixam de patentear as más e incipientes condições e a falta de expectativas de vida. Se é legítimo enquadrar a sua obra em certo dualismo urbano / rural³³⁸, leia-se em Filipe uma crítica dura ao trabalho urbano de raiz industrial, tendo a cidade como universo referencial, e a implícita dignificação dos valores do trabalho de cariz eminentemente rural, aliás como outros neo-realistas (A>rriaga, Pomar), depois, farão. Vejamos inseridos neste retrato, o conjunto capturado por Filipe do trabalho rural em: **Saída da Mina** e, sobretudo, **Mercado de Trabalho, Alentejo**.

³³⁶ Santos, David, “A ideia de Cidade no Neo-Realismo Pictórico Português”, op. cit. p. 197.

³³⁷ *Idem ibidem*, p. 198.

³³⁸ Sobre este assunto, *idem ibidem*, pp.197-209; e Duarte Santos, Luísa, «Neo-Realismo Pictórico: Uma Cultura da Ruralidade?», in *ibidem*, pp. 211-224.

Na obra **Saída da Mina**, 1944, MF acentua o construtivismo compositivo, rectilíneo, como solução plástica do fundo sobre o qual um conjunto de operários seminus, constringidos os corpos, em grupo, perdendo-se a definição dos rostos e avultando o desenho arquitectural das musculaturas banhadas pela fraca luz das lâmpadas suspensas, sai da mina, a silhueta de picaretas empunhadas; e as mãos, exceptuando uma, ocultas. Neste bloco coeso e unitário percebe-se a união de corpos e de espíritos em torno do difícil trabalho do operário mineiro. Mas numa observação mais atenta, um dos mineiros, de costas, no plano central-inferior, por falta de ar, por acidente, por doença, é amparado por dois outros companheiros, o grupo dirige-se para a saída, ao fundo do túnel, o dia e o descanso, que o quadrângulo de luz anuncia.

Na cena narrada, é como se Filipe captasse o momento / essência neoclássico denunciador de uma acção decorrida ou por acontecer, e não o decurso do trabalho. Esta reunião, mais uma vez soturna, forçada, é *captada* num momento em que acção do trabalho está omissa, em que o aglomerado de corpos, é rodeado por um espaço negro, do fundo da terra. Nesta obra evidencia-se a consciência colectiva de almejar algo melhor, e a entreatjada, identifica-se a condição operária como uma mesma, no uso do plano em perspectiva e escala indica-nos um ponto de fuga luminoso, como se houvesse esperança de mudar de vida. Nota-se, ainda, a robustez dos volumes corpóreos, signos da força do trabalho braçal e manual destes mineiros, remetendo para alguma influência formal e temática expressionista de Cândido Portinari.

Sobre o tríptico **Mercado de Trabalho, Alentejo**, 1945 (-1948), Cláudia Ferreira, no painel central, chamou a atenção para as “arquitecturas corporais vigorosas, de escorço lapidar”, também constatáveis na **Saída da Mina**³³⁹. Aqui, dois corpos enormes e musculados, a trabalhar num esforço físico manual, com ferramentas representadas também desproporcionalmente, forjam assim a íntima ligação diária com a terra. Se associarmos este painel central ao outro, central, de **Homem e Máquina** e ao desenho **Saída da Mina**, realça a força bruta e física do trabalho representada pelos corpos gigantes que trabalham diária e arduamente ou, em que o Homem, quer no campo ou na cidade, é sem dúvida a base da força do trabalho, o que poderá documentar um país atrasado no processo de industrialização. Mas o que não é perceptível, para nós (talvez se denote numa única cara feminina, no painel da direita), em **Mercado de Trabalho**, é

³³⁹ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., pág .20.

a evidenciação, na arte de Filipe, de uma sensibilidade sensual que esta autora acha semelhante àquela encontrada por J.-A. França em A. Siqueiros³⁴⁰.

Nos painéis laterais, jogam dois mundos em contraste, o feminino e o masculino: o primeiro é solucionado visualmente através de um “elipse de rostos de uma expectância indefinida, como se comprazessem numa espiral infinita”³⁴¹, na qual se infiltra pelo canto inferior esquerdo, um rosto de feições másculas; no mundo masculino, uma sucessão espacial das três faixas etárias do trabalho, do jovem / criança ao velho, assinala o grupo de vultos expectantes, como se aguardassem por algo, a jorna, ou espelhassem facialmente o desagrado da sua condição, como sucede com a figura central. De sublinhar, é a diferenciação do tratamento formal entre o homem e a mulher. A representação masculina é feita a partir de traços arredondados, e no foco mais central, entre os rostos, por detrás do miúdo define-se um corpo. A representação feminina obtém-se a partir de caras elipsoidais, num conjunto amontoado de rostos que se difundem, confundem, uns e outros, uns prenunciando já o bestiário de sub-gente, conjunto no qual se perde qualquer noção de corpo. Para explicar esta diferenciação formal, Cláudia Ferreira alerta para a hipótese da representação das subjectividades femininas, como que representando, pela ausência, pela não-representação, a submissão secular do corpo e da imagem da mulher³⁴². Poderá ser uma hipótese explicativa. Mas torna-se por demais evidente, também, que o desenhista-pintor, ele próprio, oculta o corpo da mulher, não se sente à vontade em o tratar plasticamente, como o fará na série de virgens negras e trágicas, das mulheres da praia, ou na senhora e o gato preto.

Em qualquer caso, trata-se de uma obra de grande luminosidade, sobretudo no painel esquerdo, luz que dignifica o valor do trabalho duro e braçal dos trabalhadores que aguardam a chamada e o preço da jorna, mas sem o sentido épico, nos painéis laterais, dos trabalhadores da fábrica que transformam pedra em aço ou dos construtores das cidades que os exploram. Uma vez mais, torna-se dominante a referência plástica de Portinari, no tema e na dignidade de uma luz solar que esta obra parece banhar.

Por fim, em **Limpeza**, 1942, salta à vista, logo em primeiro plano, o retrato de um operário da limpeza, que parece interpelar-nos, no olhar claro da face escurecida, com a

³⁴⁰ *Idem ibidem*: cf. França, J.-A., *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967, p. 224.

³⁴¹ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., pág.20.

³⁴² *Idem ibidem*.

sua aparente imagem de gigante. O fato-macaco, o boné, um bigode, são os adereços de um retrato momentâneo, em que a preocupação do realismo naturalista está ausente, para depois retomar as tarefas, que deixa momentaneamente atrás de si. Poderemos especular dizendo que poderá MF ter-se retratado na figura do homem da Limpeza, fazendo-o recuar aos seus tempos de juventude em que ajudava o pai no amanho da terra. Certa similitude figurativa o poderia indicar; e sendo esta peça das primeiras, de 42, teria Filipe a necessidade de se autorretratar e *forçar* o vínculo social de credibilidade da origem camponesa que era a sua? Não sabemos.

Na paisagem de fundo, 3 vultos amorfos, nesta narrativa das tarefas diárias, os últimos dois quase sombras, varrem o chão e limpam o lixo, com os carros a serem puxados por mulas, numa alameda urbana. O desenrolar da acção, que se passa nas costas do protagonista, aponta para o acto de limpar; mas o fato-macaco também poderá ser o do pintor, na sua tarefa de iluminar visualmente o mundo, trazendo dele a memória negra das suas injustiças. A percebemo-nos de semelhanças e influências com obras de Portinari: «Café», já referido (1935), «Lavrador de Café» (1934) e «Mestiço» (1934), nomeadamente a anamorfose dos corpos, os pés e mãos disformes e enormes, que vinculam a influência dinâmica expressionista. Os pés grandes que forjam uma ligação íntima com a terra, e ainda a ideia de dignidade e redenção, através do trabalho manual e braçal, de índole rural. Sem dúvida, neste jogo de olhares e de volumes, “a realidade apresentada é pobre mas investida de grande dignidade”³⁴³. Composição simples, clara e frontal, banhada por uma claridade imensa, ao contrário da maioria dos outros desenhos negros. Parece-nos ser uma homenagem de Filipe não só ao trabalho de limpeza, mas ao valor do trabalho em si, que transporta forte mensagem de esperança e humildade na valorização social do trabalho.

2. Ciclo temático da Guerra: a galeria dos monstros

Nesta temática, de teor pacifista, Manuel Filipe, ao patentear o descontentamento com as atrocidades cometidas quer na guerra civil espanhola, quer na II guerra mundial, expressa a necessidade de mudança. Estes conflitos haviam conduzido à destruição de grande parte da Europa, na qual as maiores vítimas foram as populações civis que a

³⁴³ Henriques, Paulo, «Entre a Guerra e a Revolução: 1940-1974», in *Imagens da Família – Arte Portuguesa: 1801-1992*, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1994.

suportavam injustamente, mas o pintor não deixa de aludir (metafórica e expressamente) também à guerra levada a cabo diariamente em Portugal, por um regime opressor sobre todos aqueles que se lhe opunham³⁴⁴. Como lembrava Armindo Rodrigues, referindo a pintura de Filipe, sob o fascismo “era necessário aos artistas plásticos além de talento, ter coragem para exibirem as suas obras”, o que nesta série temática melhor se elucida.

Na obra **A morte da Águia**, 1942, dois soldados, um esquartejando uma águia, o outro lutando contra uma serpente saída de uma espécie de cabeça de Medusa, são apresentados sem rosto, sem identidade, numa representação de todos os soldados que combatem os regimes nazi-fascistas. Mãos e pés grandes, duros, carregam sobre o adversário a abater, liquidando a sua simbologia opressiva.

A águia como animal alado, símbolo imperial e nazi, representara o intento de domínio do mundo e da expansão do império. A águia costuma segurar a seus pés a suástica, a cruz gamada, representação ancestral do mito solar, da força Divina que faz jorrar vida sobre o universo e que no presente histórico derramara o extermínio e a devastação sobre a Europa. A cobra como criatura diabólica, na citação bíblica, representa a tentação, o engano e a destruição (renovação) desencadeando a simbologia da escuridão, da morte, da lua – em oposição à verdade, à luz, ao dia, ao sol. Espécie de cabeça de Medusa, representa uma arma letal e de punição contra os inimigos. Na mitologia da Antiguidade Clássica a cabeça de Medusa petrifica quem a olhar; mas a sua morte trará do sangue, como Perseu almejou, cortando-a, a libertação do Mal.

O desenho representa, como uma carga simbólica e icónica muito forte, o desejo de que a guerra acabe e que os símbolos Nazis tombem. Tal desejo pode apresentar a pretensão transversal da queda do próprio regime do Estado Novo, mas também a queda de todos os regimes opressivos ditatoriais. Aqui patenteia Filipe um desejo de mudança, de aspiração à nova sociedade, de um novo estado. Transparece também a ideia que, para se construir um mundo novo, é preciso deitar abaixo o velho.

Guerra, 1945, é um tríptico: Filipe usa de novo a forma narrativa, um conto exemplar. No painel da esquerda, a representação da devastação e das ruínas, o campo da morte no qual surgem enforcados pelo menos três corpos, vendo-se a aviação (nazi) a passar, possivelmente a bombardear estas zonas, tal como sucedeu, por exemplo – bem

³⁴⁴ Duarte Santos, Luísa, «Arte e o Povo: Neo-realismo e artes plásticas», in *Uma arte do povo, pelo povo e para o povo: Neo-Realismo e as artes plásticas*, Museu do Neo-realismo, CMVF de Xira, Outubro de 2007, p. 20; e, p.87.

conhecido já à época – em *Guernica*. A projecção de sombras dos corpos enforcados cria um subplano de reminiscências, no leito branco da memória.

Parece-nos ser a aviação Nazi, pois a sombra de um dos aviões lembra a sombra do grande pássaro imperial (a águia). Faz lembrar, tematicamente, um desenho de Otto Dix («Bombardeando Lens») no voo da águia que tudo destrói à sua passagem. Podemos aqui, também, estabelecer alguma confluência temática e formal entre Filipe e Thomas H. Benton («Indiferença», 1944), embora o cenário policromado de Benton seja o do horror causado pela queda dos aviões.

No painel do meio, acumula-se uma massa disforme de tropas metamorfoseadas pela expressão facial de sofrimento, de carácter violento e taciturnas, que arranca deixando para trás o que nos parece serem campos de morte, assumindo-se aqui como as primeiras vítimas dos horrores perpetuados, “reminiscências de Goya”³⁴⁵ (3 de Maio, série Desastres da Guerra) e Picasso («Guernica»), de qualquer conflito bélico (nomeadamente a Guerra Civil Espanhola e a II Guerra Mundial). Ao fundo, a paisagem seca, negra, árvores incendiadas, cruces, campo de destroços com um sabor a “romantismo nocturno e trágico” típico de Goya³⁴⁶ (séries de gravuras: «Desastres da Guerra», 1810; «Provérbios e Disparates») e de alguma influência das turbulentas noites de Van Gogh («A Igreja de Auvers», «Terraço do Café à Noite», «Estrada com Cipreste e Estrela», «Noite Estrelada sobre o Ródano», «Noite Estrelada», «Campo de Trigo com corvos» e outras). Estes soldados que se multiplicam quase indefinidamente, suscitam a evocação de «Guerra», de Gromaire, na colocação das tropas / peças e neste jogo volumétrico dos capacetes, no qual o rosto se vai desvanecendo e fica a presença militar; e ainda a marcha imperativa das tropas que avançam sobre tudo e todos, nada as detém, como na «Tropa de ataque avança sob gás», de Otto Dix.

No painel da direita, extraordinariamente bem conseguido, em primeiro plano, pessoas (mulheres e filhos) e corpos em tristeza, ou mortos, como no grande plano do colossal cadáver, em desespero por verem o lar despedaçado transformado em campo de batalha. À direita, depositam-se inúteis instrumentos de trabalho, que de nada servem neste atroz cenário de guerra e morte, reforçando a imagética das vítimas, agricultores que ficaram sem nada. A guerra como uma força devastadora, geradora do caos, no claro escuro, excepcionalmente modelado em volumes e ausências, num cenário surreal

³⁴⁵ Dionísio, Mário, “Neo-Realismo”, in *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, op. cit. n. / p.

³⁴⁶ França, J.-A., *História da Arte Ocidental: 1780-1980*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p. 41.

– é uma obra tangencialmente surrealista – ressurge a mestria do pintor que desenha a carvão. Há uma certa semelhança compositiva com o «Massacre de Chios», de Delacroix, sobre a expulsão dos gregos pelos turcos: os mesmos lares desfeitos, restando nada senão poeira e fumo, esvaindo-se no vento (da História). Como confirma Cláudia Ferreira, estas paisagens longínquas, devastadas, sugerem até uma mais remota comparação com o «Triunfo da Morte», de Pieter Brueghel³⁴⁷.

Para melhor compreender este tríptico de MF, tenha-se ainda em conta a lição do expressionismo alemão do início do século XX, da Nova Objectividade, que produz uma dura crítica à degradação dos costumes da sociedade e aos horrores da guerra. Filipe vai estudar lições de artistas que denunciam graficamente os campos de concentração, como K. Köllwitz, ou às figurações compositivas de George Grosz e Otto Dix³⁴⁸, às quais se poderia aditar a influência do dinamismo de Oskar Kokoschka («Turbilhão», 1914, situado por Dionísio em *A Paleta e o Mundo*). Do expressionismo acentua-se, portanto, o traço caricatural, de crítica social mordaz, bem como o objectivismo dos horrores a que as vítimas inocentes da guerra eram condenadas.

Em **Fugitivos** (década de 40), três corpos grotescos, funâmbulos equilibrando-se num trilho, agarrados uns aos outros quase como se fossem um só, representam uma mãe, a filha, e uma criança de tenra idade. A figura materna muito mais alta, esguia, inclina-se sobre as crianças numa posição de protecção. No jogo de escalas, da figura maior à menor, se induz a noção da injustiça e o drama existencial dos refugiados.

As duas figuras femininas estão a olhar para trás como se receassem encontrar algo ou alguém (ou talvez o facto de não haver ninguém), com os pés enormes, descalços, e envoltas em andrajos, patenteiam a precária situação. Os rostos denotam preocupação e medo. A terceira figura é praticamente um rosto, quase não se lhe nota um corpo, pois parece fundir-se com a silhueta da rapariga. É o rosto do desespero, do cansaço, de quem está no limite. Podemos ainda notar que, longe de casa, estão em fuga do presente e o seu futuro não chega, nem a ajuda vem a caminho. O espaço envolvente é lúgubre e distorcido / agitado. Tudo isto é acentuado com enorme dramatismo entre tema e jogo de formas, ampliando o contraste claro-escuro. Parece um pesadelo tirado dos horrores, com indícios de tragédia, do universo de Goya.

³⁴⁷ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 18

³⁴⁸ Cf. Duarte Santos, Luísa, “A fase negra de um pintor avisado” in *Manuel Filipe: a Fase Negra. 1943-1948*, catálogo, Condeixa, CMCN, 2015, p. 8.

Em **O Ex-Combatente Condecorado**, 1943, um ser humano completamente deformado pela incapacidade física, apesar da sua enorme estrutura muscular, toma conta, oprime, o espaço visual da obra. Nos pés, mãos, braços e pernas disformes, grandes, do lesionado da guerra, lê-se o gigante musculado a reduzir-se a uma espécie de “bicho acossado”³⁴⁹, ser amorfo que não se desloca sem apêndices, as muletas. A cara evidencia receio, precaução, de tal modo que os seus olhos, perfeitos círculos, parecem saltar das órbitas. O espaço que o rodeia é vazio ou inexistente.

Numa das muletas insere-se uma cruz, símbolo de um nacionalismo imperialista que eclodiu na guerra mundial. Este homem sozinho é uma das consequências e vítimas da guerra, e que não desaparece ou se cura a curto-médio prazo. É um personagem grotesco, como se fosse retirado do universo dos pesadelos de Goya, cheio de horrores desconhecidos e com fundo de proveniência humana («Provérbios e Disparates», 1820-22), mas que poderia integrar a galeria dos «Mutilados de Guerra», de Otto Dix (1920).

Na obra **Guerrilha**, década de 40, um grupo de três figuras armadas, de espingarda na mão, ocupa a cena., numa reencenação plástica do fragmento *Destruição da Velha Ordem*, de Orozco. Duas das caras são masculinas: e uma outra, central, barbada; e as duas da direita, sinuosas, femininas. Os corpos são grandes, enérgicos, musculados, um pouco deformados em grupo, numa postura estratégica de resistência e concentração, como se aguardassem o momento táctico ideal para entrar em acção. O próprio nome, *guerrilha*, elucida da intenção artística na acção interventiva que se pretende como mensagem de fundo. É uma guerrilha contra os regimes totalitários / ditatoriais, e simultânea crítica à falta de acção e um apelo contra a subjugação. O “Homem *deve andar ombro a ombro com a revolução*”, dirá mais tarde Filipe, “as revoluções criam novos sistemas de vida, cabe à pintura (como a todas as outras actividades do espírito) *exprimir a vida originada por essas novas maneiras de viver*”. Ora, “frequentemente as actividades revolucionárias do espírito antecipam-se às revoluções políticas”, porquanto “há uma conjugação de influências, sendo que a revolução influencia a Arte, e esta a Revolução”³⁵⁰. O apelo à mudança, à intervenção directa e à luta armada, é um exórdio à queda dos regimes opressores de extrema-direita (Alemanha, Itália Japão), mas sobretudo à queda do Estado Novo e de Salazar.

³⁴⁹ Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op, cit, p. 20

³⁵⁰ In *O Diário*, 17 de Maio de 1979, “Cultura, espectáculos, informação útil - O artista tem de ser de seu tempo e para as pessoas de seu tempo –“ entrevista a MF de Nuno Gomes dos Santos.

Se não interpela directamente à acção violenta, deixa contudo latente a mensagem de rebelião e de esperança na mudança; incita a uma (re)acção da consciência e ao despertar da letárgica inactividade. A expressão da lucidez social e da necessidade de agir, será analisada na temática **Despertar da Consciência**. Claramente convoca os painéis revolucionários dos muralistas mexicanos, nos quais os actores se preparam para agir e também um toque da tragédia vindoura que algumas obras de Orozco comportam.

Em síntese, no conjunto temático *Guerra*, Filipe narra plasticamente horrores, atrocidades cometidas, situações e condições de sobrevivência, a esperança de mudança e de uma reacção para mudar, também, a situação portuguesa³⁵¹: que, no conjunto poderá ter influenciado outros autores, como Lima de Freitas no seu desenho a carvão «Guerra» (1947), pela expressividade e intencionalidade dramática da composição.

3. Ciclo temático da sagrada Família – e das suas margens

Em **Família**, 1943, Filipe seculariza a família bíblica de Jesus, ao representar mãe, pai e filho de colo. Os mesmos três elementos, a mesma pobreza, os pés descalços (num país de pés descalços) o manto-enigma cobrindo a mulher. Os corpos disformes, pés e mãos enormes e caras diferenciadas revelam o desenho, com tratamento mais realista do jovem pai, prostrado, como se receasse pelo filho pequeno e pela sua família, sem condições para lhes dar a vida que ambiciona. Ambos os progenitores estão sentados. O pai interpela o espectador com um olhar cabisbaixo e pouco esperançoso. A mãe, de rosto espiralado, com a manta envolvendo o corpo e a cabeça, está a olhar para o menino enquanto cuida dele, tendo-o nos braços, protegido e embalado. As mãos extremamente longas e finas, que seguram / embalam a criança, assemelham-se a garras protectoras, uma teia segura que a envolve; toda a postura é de terna e segura satisfação.

A função primordial da maternidade, será, mais tarde, tema muito abordado por criadores neo-realistas como José Dias Coelho ou Vasco Pereira da Conceição³⁵². A mãe-manto envolvente tece uma concha oval, como de um ninho se tratasse, harmoniosa e mágica – a alegria da maternidade, a harmonia compósita de dois ciclos que, no seu sorriso e na mão infantil na sua boca, comunicam. Demonstração da nuclear

³⁵¹ Duarte Santos, Luísa, “Arte e o Povo: Neo-realismo e artes plásticas”, in *Uma arte do povo, pelo povo e para o povo: Neo-Realismo e as artes plásticas*, op. cit., p.87.

³⁵² *Idem ibidem*. p.21.

importância da mulher na união familiar, potenciadora de esperança e suporte para aguentar as amarguras da vida ³⁵³, a esperança é representada na criança e na forte luminosidade, quase lírica, do desenho.

Terra Amarga, 1945, explora o mesmo efeito compositivo embora o tema seja o da perda do filho. No primeiro plano, um casal de camponeses sentado no chão, com feições de angústia, dor e ausência / consternação. Em último plano, uma paisagem rural desértica definida por um contraste de claridade com uns laivos sombreados.

A figura feminina parece estar em grande sofrimento, sem esperança, toda envolta de preto, como se uma aura trágica se estivesse abatendo sobre ela. Esse halo é bem visível, à maneira da representação cristã, sobre a sua cabeça. O manto, enigmático, manto-místico que esventra a dor e a encobre, parece fundir-se numa curvatura, formando outra auréola – o seu rosto pesaroso e as suas mãos emaranhadas / cruzadas sobre o peito, como as mão góticas de Niccolò di Pietro («Maria Annunciata», séc. XV), como se estivesse, na caverna do seu peito que as mãos ocultam, a sentir uma dor forte, trágica, ou a segurar fisicamente o nada e o ausente, o filho, a sua própria vida, reforçando a aura do trágico. Se Filipe seculariza o tema bíblico da morte de Jesus, o seu, deles, camponeses, menino Jesus, sacraliza a mulher como a Senhora da Dor. O homem, sentado no chão de pernas cruzadas, descalço, no tal país de descalços, tem a postura de prostração e de dor mais profunda do que a do homem de **Família**.

Em ambos os casos, **Família** e **Terra Amarga**, a mulher é o enigma e a chave para a leitura das obras, enquanto o homem se apresenta em postura análoga, sem grande emoção, como se tratasse um complemento, passivo, do papel de âncora familiar protagonizado pela mulher. E em ambas as obras a leitura faz-se da esquerda para a direita, da mulher para o homem, na unidade, sagrada, da família. Porém, já se vê sintomas de quebra da imagem / ideia de família feliz, da coesão familiar. Quando contactou visualmente com os primitivos italianos (Nerocciodi, Bartholomeo, Vanni, Lippo-Nemmi, Nicolo di Pietro, Baldovinett), em 1938, Filipe registou no seu caderno de viagem, “intimidade, recolhimento religioso, prece, êxtase. Técnica, cor, pintura propriamente dita, simples meio de expressão do sentimento de uma época. Necessidade puramente espiritual (...) O pintor primitivo e o pintor intimista. Pintam com a alma do

³⁵³ *Idem ibidem*,

pintor, quasi se esquecem que têm mãos”³⁵⁴. O expressionismo que pratica, na década seguinte, em particular nesta obra, atinge paradoxalmente esse carácter intimista, psicologizante que o havia surpreendido.

Avozinha, 1943, é uma composição de quatro figuras das quais, em primeiro plano, uma mulher velha de túnica comprida, sentada, mira o menino, segura-o nos seus braços, com as duas mãos, A criança está deitada, de perfil, pernas flectidas, como o Menino. À direita da velha mulher, uma outra, de manto na cabeça, espreita de soslaio a criança. À esquerda, sobre o ombro, acossa o rosto de um homem que olha também para ela. Como o título explicita, a senhora que pega na criança é a Avozinha. O homem e a mulher serão, porventura, os pais, embora tudo se desenvolva em torno da infanta: a *netinha* (título anterior da obra, como chegou a constar de um Catálogo³⁵⁵).

O quadro explora uma falsa noção de família e segurança, em torno da criança. Expressões de exagerada felicidade familiar, são estranhas, veiculando a ideia central d’ “os sarcasmos das avózinhas sinistras”³⁵⁶, o que nos parece clara influência de Goya, nomeadamente de «Velhos comendo a sopa». Há uma ideia de família, não amor, afecto, ou união: uma família dividida não augura bom futuro ou alento para a criança. O tipo de desenho desta é similar ao patenteado em **Família**, mas sem a expressiva esperança. E desaparece a mulher como símbolo unificador e maternal, para surgir como elemento de crueldade e desumanidade que traz nas mãos uma criança inocente.

Mãe solteira, 1942, é a figuração feminina do sofrimento e da angústia, segurando nas mãos um nado-morto, seu filho, ou um aborto clandestino. Ao fundo, uma paisagem destruída, árvores velhas, negras, despidas, referencia um cenário trágico de Goya. Sob os pés ocultos, uma cerca ou férrea grade funde-se nas pregas da roupagem, um enorme véu, da mulher. Esta espécie de cerca / patamar / prisão serve para demarcar planos, e indica que a Mulher está presa à sua mágoa. É como se estivesse presa nessa ilusão de símbolos negros e nocturnos e não conseguisse superar a morte do filho. Embora circundada por uma paisagem negra e sombria, a figura feminina aparece envolta numa aura de tons térreos e brancos (de pureza). A sua postura, hierática, denota provação e sofrimento pelos seus actos, sacralizando uma mãe

³⁵⁴ Filipe, Manuel, *Caderno de viagens* (1938), fl. 25. Manuscrito a lápis, formato A5. Espólio MF. Galeria Manuel Filipe – Condeixa-a-Nova..

³⁵⁵ Cf. *Nascer... e depois ?*, Catálogo, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1983, s. p., sob o nº 26.

³⁵⁶ Henriques, Paulo, “Entre a Guerra e a Revolução: 1940-1974”, in op. cit.,

sofredora sob a imagética da Virgem Negra, manchada e mártir, mística (como já se anotou) e interior, que expia as suas penas; há em si algo de radicalmente sofrido – uma intensa religiosidade cívica que não apaga o horizonte plástico da iconografia cristã e, em particular, do culto Mariano. Aqui MF estilhaça por completo a ideia da família feliz, burguesa, unida e coesa. Assim sendo, se “uma mãe solteira deve ser o que o desenho não é, mas nos fere a sensibilidade”³⁵⁷, escreve à época um raro articulista católico que admira – e vê-se agora bem por qual razão – esta obra de Filipe, não admira que seja aqui notória “a rudeza desta condição social” popular, representando o artista “as mais gritantes injustiças sociais, os infortúnios da pobreza, da servidão e da brutalidade”³⁵⁸.

Nas obras anteriores, o tema e a ideia de família e das suas adversidades, foi explorado graficamente por Filipe. Destaca-se contudo uma especificidade nesta temática, a *ausência* da família, a que chamaremos a não-família, no qual emerge o desamparo de crianças sem abrigo e sem amor. Na nossa óptica, será necessário reagrupar num conjunto, num subtema, a que chamaremos *Garotos de Rua*, os seguintes desenhos: **Asilados**, **Asilo**, **Asilo**, **Rostos**, **Irmãos Nossos** e **Órfão**.

Em **Asilados**, 1942, dois rapazes com os “corpos irmanados”³⁵⁹, siameses na dor, como se se fundissem, criam a relação de dependência um do outro, visto não poderem esperar auxílio ou abrigo algum – todo o fundo e o desenho são quase dominados pela escuridão, um preâmbulo do desamparo destas crianças.

Asilo, 1944, *grupo de rapazes*. Escreveu P. Henriques: “uma multidão de cabeças de meninos, feios e disformes, acumula-se e preenche totalmente a imagem, trazendo à evidência não a fraternidade ou solidariedade entre crianças, mas um sentido individual e fechado de abandono, ausência de família, sanguínea ou afectiva”³⁶⁰.

No seu todo, identificamos um conjunto de nove rostos que ocupam praticamente a folha, com um olhar lasso, triste e distante. Quanto mais apertado é o espaço e mais se multiplicam os vultos de crianças, maior a sensação do sufoco, estrangulamento, da individualidade. Estes rostos amontoam-se uns sobre os outros, como se fosse cada um

³⁵⁷ N / A, «Exposição de Pintura», *O Mensageiro*, ano XXX, n.º1.432, 28-IV-1945, p. 2.

³⁵⁸ *Outonos Inquietos: Estações D'Arte 2014*, F. Dionísio Pinheiro e Alice C. Pinheiro, Águeda, Clássica – Artes Gráficas, 2014, p. 65.

³⁵⁹ Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 29.

³⁶⁰ Henriques, Paulo, “Entre a Guerra e a Revolução: 1940-1974”, in *Imagens da Família – Arte Portuguesa: 1801-1992*, op. cit., n. p.

por si, acentuando “a trágica solidão das crianças”³⁶¹, num abandono a que são votadas as crianças sem família. Ao nível geral, o desenho escuro e sombrio acentua algumas faces com aspecto cadavérico, mas construindo alguma dinâmica na composição formal através da inclinação alternada de algumas das personagens, fazendo linhas diagonais, horizontais e verticais de alternância. Vemos ainda esboços de corpo, bustos, nestes rapazes, chapéus das fardamentas que servem para diferenciar e denunciar quem os usa.

Asilo, 1944, *grupo de raparigas*. Outra multidão de nove rostos, num carvão de grandes proporções em relação à série (96 X 70cm), na sua maioria femininos, parecem abandonados / tristes. Sobressai aqui o tipo de rosto oval feminino característico da figuração de género de MF. Os rostos destas jovens, como se fossem máscaras gregas de Tragédia usadas nas representações dramáticas, acentuam o carácter social do anonimato forçado dos asilos. Estes rostos são expressivos, parecem interpelar o espectador do drama com o seu horror, apatia, com o esquecimento.

No **Asilo** anterior, no qual o tratamento do mundo masculino com corpos e cabeças que pareciam multiplicar-se num espaço sufocante, é aqui substituído por uma representação sem face e sem corpo, oculta na escuridão envolvente, apenas máscaras parece perderem-se no puro vazio, ou a ele se destinarem. Esta perda do *direito ao rosto feminino* tem a ver com a martirização das mulheres na terra, já referida em **Mãe Solteira** e a referir em **Nossa Senhora da Terra**, na qual o corpo feminino é disposto em função do interesse social, sacrificando uma construção identitária do seu corpo. No entanto, C. Ferreira alerta-nos para o facto de o rosto ser o lugar de subjectividade pura, onde os olhos são entidades para uma espiritualidade evidente³⁶². Assim, uma dualidade assinala estes dois mundos: o masculino e o feminino. O primeiro, caracteriza-se pelo corpo; o segundo, incorpóreo, é uma espécie de sopro espiritual. A técnica de iluminação teatral e de sombreado induzido (Rembrandt, Murillo, Ribera, que tanto impressionaram o pintor³⁶³) acentua a vacuidade das vidas, dissolvidas num claro-escuro fortíssimo e sombrio. Síntese formal de um grito de revolta.

Em **Rostos**, 1944, um conjunto de três figuras femininas em grande plano, ocupa quase todo o envolvente. Aglomeradas, sobrepõem-se uma às outras. Poder-se-ia dizer que seria um *zoom* iluminado de uma parte de **Asilo** (feminino). Nas duas figuras à

³⁶¹ *Idem ibidem*.

³⁶² Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 29

³⁶³ Cf. Filipe, Manuel, *Caderno de viagens* (1938), fl. 18, Mns. cit.

direita, alinhadas verticalmente, sem corpo visível, apenas a manta lhes cinge os rostos, denunciando a origem camponesa. Da terceira figura, urbana, representa-se um torso. Os olhos fechados ou semicerrados, expressam pesar, dor, sofrimento, alheamento. Estas caras femininas espelham a condição de desespero, desistência, abandono. Não crêem que a sua vida melhore. São três crianças abandonadas, sem perspectivas de vida e que só podem contar consigo mesmas e com o somatório da sua solidão dividida.

Em **Irmãos Nossos**, 1944, duas figuras disformes abarcam a quase totalidade da superfície pictórica, esqueléticas e de rosto cadavérico, subnutridas. A personagem do primeiro plano, de casaco comprido abotoado, tem a mão esquerda no casaco e com a direita segura um farrapo para esmolas. A segunda personagem, escondida detrás da primeira, parece estar com receio de algo. Interpelam o espectador de soslaio, com um aspecto assustado e receoso, numa evocação dos pedintes *desgraçados*, esfarrapados e esfomeados, retratados por Käthe Köllwitz.

Releva, nestas duas figuras, a perda de humanidade, pois assemelham-se a pequenos monstros cadavéricos; constatação da destruição da relação familiar, Filipe apresenta as crianças, apenas com carregados traços a carvão, como “vítimas sós e desprotegidas” da estrutura social, acabando destruídas. Crítica à crueldade humana e à guerra muito própria do imaginário realista, com intenção política e social³⁶⁴, a *esqueletização* do humano acentua a crueldade do mundo.

Em **Órfão**, 1942, uma figura só, taciturna, ocupa a obra. O seu corpo é esguio, de rosto vincado, com um olhar triste, cabisbaixo, perdido, mas duro, que interpela o espectador, um jogo de olhares comum em MF, sobretudo quando trata uma figura isolada ou a destaca de outras. Ao realçar o desamparo e a solidão, o pintor reforça a ideia do abandono destes jovens. Em observação frontal e numa técnica gráfica realista, Filipe retrata o mundo das exclusões, daqueles que foram votados ao abandono perante a indiferença e a crueldade dos demais seres da sociedade. Lição da vida que entrava em colisão com um dos pilares da trilogia propagandística de Salazar, a *família*: a estrutura familiar coesa e inabalável, do ideal burguês, é perspectivada agora na falta de solidariedade, na crueldade e desumanidade para com os menos afortunados, e a sua exploração. Toda esta tipologia dos garotos de rua remete “para uma escuridão lapidar de um pintor como Caravaggio”³⁶⁵ e para o mundo escuro da exclusão.

³⁶⁴ Henriques, Paulo, “Entre a Guerra e a Revolução: 1940-1974”, in op. cit., n. p.

³⁶⁵ Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 30.

4. Ciclo temático dos Excluídos: o bestiário humano

Os excluídos pela pobreza e pela miséria, marginalizados, rejeitados socialmente e sem habitação, vivendo na rua, sem acesso à educação ou, sequer, a uma refeição diária, mereceram a atenta intervenção plástica de Filipe: retrato do desespero patente dos excluídos de uma sociedade sem horizontes nem futuro. Banidos da condição de uma vida digna, colocados em guetos institucionais, despejados na rua ou mesmo sofrendo a exploração de trabalho infantil³⁶⁶, além obras referidas (**Asilados, Asilo, Rostos, Órfãos e Irmãos Nossos**) a temática prolonga-se, por exemplo, em **Escola**, da década de 40, carvão cujo rasto físico se perdeu, subsistindo no espaço virtual apenas a digitalização de uma fotografia de jornal, de muito má qualidade. Este facto dificulta em extremo a leitura e interpretação, tanto mais que há uma dissimulação dos corpos uns nos outros e na escuridão que os cerca, na qual apenas uma janela / grades da prisão / permite a entrada de ténue luz: um grupo de quatro crianças na escola, que expressam sentimentos contraditórios. Os dois rostos da esquerda, cavados, indicam desânimo, desesperança. Estas crianças, pobres e famintas, integram-se num escola sem professor, talvez em torno de uma mesa, sem cadeiras. Nos seus rostos, esqueléticos e fantasmagóricos, Filipe utiliza a gramática recorrente para representação dos segregados, exilados, da solidão, do vazio. Mas na criança do plano central, feminil, a cara cheia, o cabelo tratado, assoma contudo uma postura mais plácida. E na criança de pé, à direita, muito bela, uma postura triste e humilde. Ora, no seu todo, que aprendizagem será possível, nestas condições? Questão que o professor Manuel Filipe, à época vice-reitor de liceu, registou num artigo sobre a realidade do sistema de ensino: “A escola passou a ser hostil e a vida áspera”³⁶⁷. Esta obra poderá ser uma crítica forte ao plano de alfabetização que a propaganda do regime ostentava como outra «grande lição de Salazar».

Para perceber **Segregados, Sub-Gente** e também **Prostituição**, ter-se-á em conta a linha de representação caravaggiana, já pontada por Cláudia Ferreira. Na leitura do tríptico **Segregados**, 1944, seguimos a hipótese de trabalho por esta autora sustentada, de se tratar de uma homenagem plástica a Dostoievsky, visitando a sua galeria de personagens e arquétipos, numa atmosfera retirada do universo descrito pelo romancista russo em obras como *Notas do subterrâneo*, *Memórias do Subsolo*, *Gente Pobre*,

³⁶⁶ Duarte Santos, L., “Arte e o Povo: Neo-realismo e artes plásticas”, op. cit. pp. 20,-21.

³⁶⁷ Filipe, M., «Bambi», *Região de Leiria*, ano IX, nº 380, 16-III-1944, p. 1.Cf. Anexo B-II.

Humilhados e Ofendidos, O Idiota, estabelecendo a ponte com uma sociedade de grandes contrastes esmagada pela ruralidade, criando um fosso entre duas realidades, nela avultando um universo de fome e pobreza.

No painel central, um homem de meia-idade, de boné russo, as mãos tensas, cerradas, atormentado pelos espectros do passado, da sua vida, como se fosse algo de sonhado, fantasiado, convoca a personagem principal de *Notas do subterrâneo* (1864). A mesma luz irradiada da fogueira que acompanha a solidão repartida dos vadios, dos sem-terra, dos sem-casa, fulgura no seu rosto violento. No painel da direita, ténue linha liga e separa o irreal sonhado e a realidade de “humanos-filamentos identidades esboroadas, cortinas de desespero esvaídas”³⁶⁸, releitura gráfica dos temas de pobreza e desespero intimados por Käthe Kōlwitz., mas também aproximação literária a *Gente Pobre e Humilhados e Ofendidos*. A sua força plástica consiste porém na desfiguração, na rasura de humanidade, na bestialização, na esqueletização da mão, na envolvente negra, nocturna, na iluminação do fogo, mais uma vez em zonas de contacto plástico com o surrealismo, também um «super-realismo», narrativa de conteúdos psicológicos, como em **Lambeta de Quartel** ou no painel da direita de **Guerra**, já praticara.

No painel da esquerda, nos rostos, assoma a *animalia residente* que habita o interior dos espíritos desassossegados, como bem notou Cláudia Ferreira³⁶⁹; mas tudo isso faz evocar as decomposições, desfigurações, do bestiário de Marc Chagall («Eu e a Aldeia», 1911, «Sonho de uma noite de Verão», 1913) ou de George Grosz, ou de Goya (no *Caprichos a tintas-da-China*, «Mascaras cruéis» ou «Brujas», do álbum de Madrid, 1796-97) e os comportamentos animais e desviantes, por vezes encarnando retratos animais dessa mesma sociedade, que superam a racionalidade e objectividade com que esta se quer revestir, desvendando a irracionalidade da existência. Se **Segregados**, é uma narrativa social passível de ser observada na perspectiva do universo ficcional, e se “o romance torna-se o relato da vida psicológica dos indivíduos”³⁷⁰, como escreveu Jorge Amado (sobre a obra de Namora) é através das personagens, que se detecta o “drama universal de almas torcidas”³⁷¹, ou seja, à medida que nos adensamos na psique

³⁶⁸ Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op, cit., p. 30

³⁶⁹ *Idem ibidem*.

³⁷⁰ Feijó, Rui, “Condição do Artista”, *Vértice*, vol. II, fascículo 6, nº 27-30, Março de 1946, p. 21

³⁷¹ Amado, Jorge, “O autor e a sua obra”, prólogo a Namora, Fernando, *O Trigo e o Joio*, Círculo dos Leitores, s.l., s.d., p. 248.

interior, as recordações de tempos remotos surgem na memória do indivíduo retratado. Fica presente a sensação de que os monstros do passado podem tornar-se reais e atormentar-nos, o que nos reporta para as reminiscências imaginárias de Goya.

Sub-Gente, 1944, trata-se de uma explícita homenagem ao escritor Raul Brandão, cujas obras, como *O Padre*, *A Farsa*, *Os Pobres*, *Húmus*, terão repercussão nos desenhos negros de Manuel Filipe que tratará o tema, no entanto, com soluções plásticas particularmente violentas, na linha de certo romantismo social, como se *sub-gente* fossem seres abjectos, monstrenços que caminham, multidão de cadáveres que se deslocam.

No painel central, um amontoado de cadáveres avança, uns sobre os outros, num cenário intuído que a noite transforma em desgraça negra. A adversidade pesa e esmaga estes corpos mortos-vivos que parecem brotar das entranhas da calçada. Em primeira linha, uma família deslocada, desprotegida, em nudez, *esqueletizada*, em marcha forçada, procura um lugar. Estes cadáveres, num rasto de calamidade, procuram desesperadamente assentar onde lhes for possível, tirando lugar aos já esfomeados que por aí habitam. Estas figuras cadavéricas evidenciam os horrores da guerra e o êxodo, dada a falta de condições mínimas de sobrevivência, realçando também a cruel perda de humanidade dos exilados rurais, em busca desesperada de abrigo, rumo às cidades.

Como refere C. Ferreira, os painéis laterais poderão condensar a razão de ser de tal gravidade. O painel da direita parece representar a partida de um aglomerado de pessoas que se prepara para se despedir de “um mundo-lar distante”³⁷², perante um caminho árduo e sinuoso, a perder de vista, que a janela aberta mostra. Para onde avançam estas pessoas? Para a perda radical da sua humanidade? Estes cidadãos / máscaras de horror, em êxodo, irão encontrar a fome, a dor e o desespero na cidade, que se patenteia no painel da esquerda: uma multidão de cabeças, de rostos brutos, feios e disformes, desesperados, em sofrimento, acamando-se, invade todo o espaço. Fica uma sensação de sufoco e de multiplicação da fome e do desespero, detectável nos dois quadros de **Asilo**. O desespero está patente nos rostos, mas é realçado nas expressivas mãos segurando a senha de racionamento. Cada um por si, ninguém ajuda ninguém.

Na análise do tríptico, atente-se nas palavras do próprio Brandão, que tão bem aqui se quadram: “*Um remexer de treva, que até agora podemos realçar, soltou-se da*

³⁷² Para mais informes, Ferreira, C., *Uma aproximação à Fase Negra...*, op. cit., p. 31.

escuridão e pôs-se a caminho. Já não há esforços que a contemham ... Um borrão trágico avança – outro borrão informe prepara-se: os mortos empurram os vivos - das profundidades desconhecidas...”³⁷³. Mário de Oliveira, sublinhando a coerência pictórica e cívica de Manuel Filipe, destacou neste tríptico o *enlace* entre uma idealidade, o ponto de fuga, e a materialidade, o ponto de partida, de toda a sua obra: “o magnífico Tríptico «Sub-Gente»”, constitui “uma obra de profundas intensidades humanas, que poderia ser assinada por Kathe Kōlwitz, por um George Grosz ou por um Otto Dix, artistas que tal como Manuel Filipe olharam o Mundo com uma determinada posição social” e transferiram para a sua arte a crítica à sociedade burguesa³⁷⁴. De Kōlwitz, sobretudo, há que reter o estudo dos deslocados e dos êxodos de massas, daqueles cuja alienação é tão profunda que se crava no corpo, como uma morte tatuada, e deambulam, perdidos, num universo crepuscular.

Prostituição, 1944. Seguindo Cláudia Ferreira, é neste tríptico que MF se detém mais especialmente na condição feminina, percebendo “num dilema da feminilidades fracturadas e fragilizadas”³⁷⁵, o problema social, que não é particular de Portugal, mas generalizado. No painel central, sintetizam-se todas as realidades parcelares que a obra comporta: um casal romântico como ponto de fuga da composição; uma águia / abutre ? enorme de cartola fuma um charuto, cujas asas desenham um coração, que se encerra inferiormente por garras; rapinando um sentimento terno e profundo; a terceira idade e eventualmente a emancipação feminina. O que esta em causa é o amor, como motivo profundo e distante, corporizando um encontro de duas realidades: o amor puro, desinteressado e a prostituição, cujo abraço representa tais dualidades. O encontro que se realiza num abrigo de cariz gótico, romantizado (a envolvência do abraço / símbolo do amor em escuridão e os seus recortes de silhueta longínquos e trémulos), é supervisionado e ao mesmo tempo acolhido pela grande ave. A cartola e o charuto, a icnografia de cartaz, estabelece uma associação com a alta burguesia presente em **Trilogia (Deus, Pátria, Família)**, como se dirá.

Sem dúvida, MF consegue uma forte crítica social à duplicidade da moral social, na qual “as mulheres são divididas simbolicamente em virgens e prostitutas”, bem como num receptáculo do desejo e sexualidade altamente fantasiados e apetecíveis. O símbolo

³⁷³ *Húmus*, Textos Escolhidos, Lisboa, Seara Nova, 1978, p. 61.

³⁷⁴ Oliveira, Mário de, «Manuel Filipe, a coerência de ser artista», in *Manuel Filipe A Fase Negra: 1943-1948*, op. ct., s. p.

³⁷⁵ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., pp. 26.

coração, que deveria representar e acolher algo de puro, vê-se aqui “debicado pela ave de rapina que o devora”³⁷⁶. No plano inferior, no canto direito, três rostos assinalam as três idades, e conduzem ao tema no painel da direita; no canto inferior esquerdo, uma figura feminina pequena e isolada, com o cabelo *a garçonne*, alusão à emancipação dos costumes da década de 20 do séc. XX, figura ainda representativa, a nosso ver, do estereótipo de gueixa / prostituta de classe que atende os desejos burgueses e cuja figuração faz evocar, com uma sensualidade menos acentuada, a menina do «O aro de papel», de Gromaire (1930).

No painel da direita, as três figuras de prostitutas, a síntese do problema em causa, não são, contudo, o tema principal. A centralidade desloca-se para outra figura, distante: é um homem a descansar ou a dormir, falsamente alheio ou arredado das várias gerações de prostitutas: a jovem, a mulher madura e a mulher velha ou envelhecida. Uma provável esperança de fuga, exposta pela janela entreaberta, por detrás do homem, está bloqueada pela presença, graficamente minúscula, deste. Para atingirem a fuga teriam de passar pelo homem imóvel, o proxeneta, e este rechaçaria o esforço de libertação.

No painel da esquerda, o conjunto de rostos e segmentos corporais que se derretem e dissolvem uns sobre os outros, uns aos outros, num sincretismo surreal, criam um emaranhado confuso de estranhas realidades. É alusão, parece-nos, ao tráfico da carne, ao jogo de «Circe» que Grosz representou, ao fogo inquisitorial, à danação do inferno: um imaginário cristão tardomedieval (de que as «Tentações de Santo Antão», de Bosch, seriam longínqua referência) não escapa ao confronto. Neste conjunto corporal de difícil distinção do real (que se aproxima do surreal, insiste-se), há sonhos fugazes incapazes de tornar o corpo sólido e estável, vemos porventura um estilhaçar de sonhos impregnados de sexualidade latente, uma galeria de animais e de simbologias de um *bestiário* próprio das características do feio e por sua vez associado à feminilidade. A realidade da dor é «feia» e o «bonitinho», na própria expressão de Filipe, não exprime o universo da dor. Sabe-se, como mesmo entre os companheiros neo-realistas este tríptico suscitou ásperas críticas, por serem os desenhos “flagrantemente convencionais” e por ser um tema “estafado” pelos modernistas, embora se reconhecesse como os temas pictóricos dos prostíbulos serviam para denunciar “a desgraça mascarada de amor e de

³⁷⁶ *Idem ibidem.*

prazer”³⁷⁷. E Victor Palla prevenia que os burgueses colecionadores de naturezas-mortas não deveriam visitar as exposições de Manuel Filipe, por aí não encontrarem pinturas para dependurar sobre o fogão³⁷⁸. Por certo: Filipe produzia impressionantes e violentas imagens de *humanidades-mortas*.

5. Ciclo temático da Tragédia: os despojos da boda

Sobre aquilo que, numa observação desatenta, pareceria um retrato de costumes e de figuras populares próprio das décadas de 40 e anteriores, MF vai *recriar* o Ciclo de Nazaré (**Litoral Trágico**, **Naufração** e **Tragédia Marítima**), documento expressivo da luta das comunidades piscatórias pelo seu sustento que é o mar. Sem dúvida que se trata da representação da faina marítima, “do mar e das suas gentes, em condições de sobrevivência diária”³⁷⁹, tema que, mais tarde, artistas como Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, Avelino Cunhal ou Augusto Gomes, iriam praticar plasticamente. Talvez que a faina marítima se enquadrasse numa temática de trabalho, na nossa proposta de análise: mas o que MF nos descreve é a emergência e a catarse da tragédia.

Em **Litoral Trágico**³⁸⁰, 1942, num conjunto de mulheres envolvidas em mantos pretos, em fila diagonal, assomam rostos de desespero, numa espiral de dor; nos rostos visíveis, são notórios a composição e o tratamento tipológico que dedica à figuração feminina; nas mulheres do centro mais se vêem os rostos ovalados, apenas receptáculos de dor e sofrimento. As vestimentas esguias que as envolvem reforçam esta componente trágica. Estas mulheres parecem formar um sólido cordão de mágoa envolvido num pesar, em cânticos silenciosos de choro.

À esquerda, um grupo de mulheres e crianças fantasmagóricas, massa humana transparente ou translúcida que é banhada por intensa luminosidade. Esta claridade

³⁷⁷ Ramos de Almeida, A., «A Exposição de Primavera no Porto», *Mundo Literário*, ano 1, nº 10, 13-VII-1946, pp. 1, 8, 9 e 16.

³⁷⁸ Palla, Victor, «Crítica – Manuel Filipe Expõe nos Fenianos», *Arte*, suplemento de *A Tarde*, ano I, n.1, 9-VI-1945, pp. 3 e 6

³⁷⁹ CF. *Uma arte do povo, pelo povo e para o povo: Neo-Realismo e as artes plásticas*, op. cit, p. 49.

³⁸⁰ O título desta obra não está comprovado. A confusão estabelece-se, por ser atribuída à obra o título **Tragédia Marítima**, no catálogo de 1991 da Galeria do Diário de Notícias, *Manuel Filipe: Pintura e Desenho*. Porém, o tríptico **Tragédia Marítima**, na década de 40, aparecia como **Litoral Trágico** nas exposições de Filipe. Por esta razão, e sem atribuir nomes, mas pela mera razão de os distinguir, vamos referir-nos a esta como «Litoral Trágico».

relewa as linhas de contorno e forma, conferindo volumes espectrais às figuras. Quase não se percebem os seus corpos, os mantos engolem os membros, reforçando a composição vertical do grupo de três mulheres / vultos. Parecem espectros de uma tragédia vindoura. Nestas três figuras, três idades da Mulher abraçam o pesar: a criança, a mãe, a avó. No conjunto das con-figurações femininas, quase se despreza a noção pictórica do corpo, ficando apenas o traço a lápis do seu esboço.

O horizonte da obra é negro, repleto de linhas e manchas horizontais, verticais, diagonais, imprimindo uma sensação de movimento, de revolta e mal-estar, de tormenta e tormento, indiciadores de más-novas. O horizonte perde-se na fusão do mar e da noite – que é mais uma aplicação dos estudos nocturnos de **Mastros** ou de **Homens e Mastros**. O espaço físico é a praia, onde se esperam notícias dos mareantes por vir e que não chegam – filhos, pais, maridos, irmãos.

À direita, do canto inferior ao plano intermédio, um pescador cobre-se de luz e claridade. Grande e musculado, de tronco, braços e mãos enormes, segura um remo partido e puxa uma corda espalhada horizontalmente por toda a praia. O seu rosto é de dor e pesar, talvez por ter escapado ao desaire que aflige, ou afligiu, os irmãos pescadores. De qualquer modo o carvão patenteia o universo trágico da dor feminina, no qual o homem está deslocado ou é mesmo intruso, sendo porém o referente ausente: a narrativa centra-se na “espera incerta nos cais e na praia das mulheres dos pescadores num receio de viuvez”³⁸¹.

Naufrágio, 1944, trata-se da amálgama num mar de rostos masculinos que uns aos outros se sobrepõem ocupando todo o espaço da representação, multiplicando-se sem fim, pois nada mais será visível do espaço envolvente da obra, nem água ou céu. Os rostos carregam expressões de desespero e aflição. Vemos aqui a luta mano a mano do homem com o mar, desesperado por sobreviver, por ajuda, num combate desigual pela sobrevivência numa viagem de labor que se transformou em puro terror. A força bruta da Natureza *versus* a sobrevivência humana.

O elemento central não é, porém, o mar como factor possante (e infinitamente superior ao homem) ou a calma brisa que sucede a tempestade: apenas a luta incerta destes homens, com unhas e dentes, para sobreviverem e que a tudo se agarram, a destroços, uns aos outros, a uma réstia de esperança, como a mão no canto médio-

³⁸¹ Duarte Santos, Luísa Duarte, “Arte e o Povo: Neo-realismo e artes plásticas”, art e op. cit. p. 19.

inferior esquerdo que segura firmemente a corda. Dir-se-ia que é uma espécie de cordão de salvação, mas também um indício do naufrágio que o pescador na obra anterior com as mãos segurava. A corda é o fio condutor do trágico nestas vidas. Como outrora os românticos, Th. Géricault e C. D. Friedrich, fixa-se a pequenez do homem perante as forças da Natureza, o mar, o infortúnio. Mas aqui não nos deparamos apenas com um problema dimensional de escala, mas sim de dramática disparidade de forças desproporcionais. Dos muitos rostos de cabelo comprido, o que mais capta a atenção é o da mulher em primeiro plano com o cabelo a turvar-lhe a visão, segurando estoicamente uma segunda personagem de cabelo comprido a desfalecer, já de olhos fechados e sem forças. É aqui bem patente o desespero nas mãos expressivas e nos rostos exaustos de esperança.

No tríptico **Tragédia Marítima**, 1944, nem um pedaço de chão escora o carvão, como em **Litoral Trágico**, nem terra envolvente ou mundo exterior, apenas a conjugação de uma dor imensa que parece se disseminar e não tem fim. Estas mulheres padecem infinitamente, em agonia, numa terra incerta, como num limbo. C. Ferreira nota aqui o tipo de composição típica do universo da representação feminina de Filipe, e apreensível ao longo da sua obra: “composições espiraladas indutoras de qualidade vertiginosa e complexa”³⁸². Uma vez mais, Filipe retracta subjectividades puras, com forte carga psicológica espalhada pelos rostos, em desespero, angustiados, amortecidos, crispados. Nas mãos e pés agigantados e ossudos, que afirmam a sua ligação terrena e temporal, as mulheres embrenham-se nos seus panejamentos negros do luto e dor.

No painel central, das mulheres de luto, sobressai uma delas, mais centrada ainda, destacada, em relação à qual tudo parece girar em torno. Tem a boca tapada: será viúva e todos parecem consolá-la, talvez numa alusão ao ofício das carpideiras. Talvez não, vendo melhor: o choro das mulheres do mar é de uma raiva uterina, um segundo parto de dor, o da morte, como no *fatum* da tragédia sempre anunciada.

No painel da direita, dominado, mais do que pela alusão, pela *presença feminina*, comparecem personagens masculinas (crianças, por ventura). A personagem central é desmesurada (aproximação no idioma moderno da pintura à *desproporção significativa* gótica), em torno da qual emergem outras, repletas de tristeza, agonia e desespero; mas uma figura masculina fita o observador com um olhar penetrante, quase sarcástico. No

³⁸² Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 27.

canto inferior direito, uma mulher, sobrevivente do destroço, prostrada aos pés da figura central, traz a perturbadora notícia dos raros (ou nenhuns) sobreviventes de **Naufrágio**.

No painel da esquerda, num *zoom*, uma figura em primeiro plano, consternada, fita o espectador, surgindo por detrás de si uma galeria emaranhada de figuras, algumas já sem o esboço das feições. Aqui, como nos outros dois painéis, a presença corpórea é definida pelo desenho dos pés e das mãos, evidenciando que a presença destas figuras femininas enlutadas e entaipadas é térrea, física e real.

Neste ciclo da Nazaré é notória a influência de (ou cumplicidade com) B. Lázaro Lozano e de Lino António, nas suas representações e retratos da espera angustiada das mulheres na praia, tomadas pela incerteza do retorno dos entes queridos. O prenúncio de tragédia que paira no ar, na envolvente, e se estampa nos rostos das mulheres, denuncia o estudo atento da obra de Orozco (nomeadamente, **Zapatistas**, 1931).

Nossa Senhora da Terra, 1943, é a mais clara *secularização e feminização* da mensagem cristã e da temática sacrificial na Fase Negra: uma mulher crucificada, não deixa de representar a “crucificação dos valores femininos” (C. Ferreira). Mas esta mulher martirizada é alusão à Virgem, veículo do sagrado; e o seu tratamento realista e profano, ilustra o modo como a mulher reescreve o problema social do cristianismo, a sua subalternização, no presente histórico. Se a imagem de Cristo crucificado é uma das iconologias nucleares e fundamentais da História da arte ocidental, a sua encarnação leva à questão da figuração corporal. O facto de Cristo ser substituído pela Senhora da Terra, uma Virgem Negra, induz a uma irresolução complexa. Depreende-se que o artista apresenta a questão feminina, a sua vivência no dia-a-dia; mas ao não a retratar deliberadamente, ao nível temático ou formal³⁸³, indica o papel sacrificial que cumpre.

A figura esguia e coberta por um manto, que no Ciclo da Nazaré indicia o trágico, aqui é o signo do carácter puro, sacral, mas também terreno e profano, da mulher. Os pés desmesurados sublinham a ligação terrena da figura em contraste com as pequenas mãos, indiciando como que um *minguar*, como se estivesse a definhar a carne. É uma figura martirizada, a cujos pés se prostram exíguos corpos cadavéricos, em súplica agonizante. É a Esperança que sofre, num misto de expressiva e desencantada religiosidade, cívica e espiritual, que comunga da religiosidade primitiva dos

³⁸³ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 28.

camponeses adoradores das colheitas e dos frutos da terra. Simbolismo profundo, com uma densidade expressiva da tragédia, do abandono (ou da descrença) de uma Igreja, no seu todo, incapaz de se definir perante a martirização dos excluídos, das mulheres, dos pobres, dos trabalhadores. A mulher, problema complexo colocado plasticamente por MF, apresentada como pilar da família e de uma sociedade, e de certo modo de uma fé e obediência, é, por isso mesmo, excluída, esquecida e reprimida, a vários níveis.

Anote-se a analogia que esta obra comporta a nível de soluções gráficas e formais com o óleo **Senhora da Terra**, a figuração feminina de semelhante fisionomia no painel da direita do tríptico **Sug-Gente**, a dor e pesar da mulher de **Terra Amarga**; ou ainda uma semelhança figurativa e sacral com a **Mãe Solteira**, o estudo de luz de **Mastros**. Quer dizer, se Filipe seculariza a mensagem cristã da salvação, no plano contrário, é à sacralização cívica do papel «salvador» da mulher no mundo que aspira.

Atente-se, em **Tragédia**, 1944, sob um céu negro como cenário de fundo, nas nuvens que brandem e se contorcem, numa agitação e disposição próprias das noites de Van Gogh; ou na dispersão das lívidas árvores em fim de ciclo, desoladas como na «The Abbey in the Oakwood», de Caspar D. Friedrich, como as árvores contra o horizonte escuro de Otto Dix, na composição do conjunto envolvente a este enorme Pai, triste e sem alento, que abraça o Filho morto, que parece escorrer das suas próprias veias no momento do abraço envolvente. Todo este cenário envolto num fundo de ruína e agitação, onde o amor de um pai não se sobrepõe à morte do filho, aponta para a solidão radical neste universo desesperante e crepuscular. Em tudo isto ecoa uma influência literária claramente romântica – o desespero dos *Miseráveis* de Victor Hugo, a irredutível dor de «Os Pobres», de Antero de Quental, ou de Raul Brandão.

Nota-se ainda a desproporcionalidade entre o peso que o homem carrega no dorso exagerado (de anamorfose evidente) e a solidão e pobreza, vincadas com traços ainda mais negros e violentos por Filipe, a que está votado numa sociedade desigual. Assim, a ausência de família e o efectivo abandono, levam-no, a ele e a outros, para um mundo de segregação e exclusão social, pois não tendo mais alguém com quem partilhar os poucos haveres, ou a simples refeição, nem a quem dar perspectivas de futuro, a solidão povoa as pessoas como a consecução da tragédia. Ora, este desenho poderia incluir-se na temática da família, não fosse tão forte a componente trágica.

No primeiro plano de **Lambeta do Quartel**, 1943, dois seres grotescos, espécie

de amálgama de massas imensas, excessivas, ocupam quase toda a superfície da obra. São duas figuras femininas, a maior abrigando algo nos braços envolto de escuridão: uma criança, vendo melhor. A segunda figura, sem traços corporais, mal lhe lemos as linhas do indefinido rosto, parece ser apenas um invólucro para a figura feminina. Aos pés de ambas, dois recipientes miseráveis, baldes / latas, vazios do conduto diário que na *lambeta* do quartel se distribui, pequena refeição dos excedentes da cantina. Estas figuras inscrevem-se “num ambiente de contos fantásticos”³⁸⁴, onde tudo o que as rodeia é turvo e parece esvair-se para uma outra realidade. Muito bem observada esta ambiência de ilustração gráfica oriunda do século XIX. Junto das mulheres, cresce a típica árvore, reminiscência ou toque plástico romântico de Filipe num cenário social que destruiu a possibilidade romântica da vida.

Nesta esfera do fantástico e do irreal, nas costas das duas senhoras uma procissão de espectros, invólucros incorpóreos, dirige-se aos portões do Quartel. É a iconologia da Fome, a procissão dos famintos: uma mulher desesperada, sem meios de subsistência ou condições para alimentar a sua criança, depende da «caridade» alheia, dela emerge um pé e uma mão, sinais da presença física e do trabalho destas mulheres. Sem dúvida, se observa aqui o tratamento usual de MF da mulher, com rosto e sem corpo definido, reforçando a ideia abstracta da mulher-manto (mulher-receptáculo). Todo o cenário induz à miséria humana e ao trágico que é crescer – ou morrer – sem pão.

6. Ciclo temático do Despertar da Consciência: a insurreição

Despertar da Consciência, é a melhor comprovação plástica que Manuel Filipe, ao subscrever a tese maior do realismo socialista, crê numa arte que reflecta o momento histórico e que seja interventiva, comprometida, revolucionária, de modo a contribuir para a melhoria de vida e a construir o Homem Novo, despertando nas massas uma consciência de classe e mobilizando-as na perspectiva da consecução da “mais extraordinária revolução” que Marx, no desenvolvimento da concepção materialista da História, anunciara, no estudo das contradições da sociedade burguesa e decorrente do facto de não ser “a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que determina a sua consciência”³⁸⁵. Criando um ciclo

³⁸⁴ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 29.

³⁸⁵ Marx, K. e Engels, F., *Antologia Filosófica*, op. cit., pp. 62-68;.

coerente, MF integrou obras que levam a, ou retratam, o despertar da consciência operária da situação social e política do país e inculcam nos trabalhadores a necessidade de a pensar, de agir e de se emanciparem do domínio burguês e da omnipresente opressão do Estado Novo: **Tomada de Consciência I e II, Raiva, Leitura Clandestina / Audição Clandestina e Senhora e o Gato preto**, e ainda uma obra **sem título**.

Nos dois trípticos **Tomada de Consciência**, trata-se de apelos à mudança, à manifestação dos direitos dos trabalhadores. Mais uma vez, o tríptico é o palco plástico de uma narrativa social, conta uma história exemplar. Os painéis centrais constituem, do mesmo modo, o fulcro compositivo da temática em torno da qual a história apresentada se desenrola. É notória a similariedade na estrutura compositiva destes painéis, nos quais se desenrola a marcha de uma fileira populacional disforme, as massas em movimento, em sofrimento e dor, avançando (como que em direção ao espectador), lutando pelos seus direitos e deixando para trás uma realidade espectral das más condições laborais. Na obra **sem título** (Manifestação), de 1942, integrante da colecção pessoal Rui Mário Gonçalves e que só agora foi exposta³⁸⁶, também uma infindável marcha populacional, muito influenciada pelos muralistas mexicanos (Rivera, Orozco e Siqueiros), empunha cartazes e faixas de apelo à luta, com palavras de ordem ilegíveis, contra a exploração social, muito à semelhança dos painéis centrais anteriores, mas aqui a acção desenrola-se nas ruas de um pólo urbano, ou no arrabalde industrial da cidade.

Como nota C. Ferreira, mais atenta ao estatuto do feminino na Fase Negra de MF, no painel central de **Tomada de consciência I**, de 1942, introduz-se um paralelismo entre os mundos feminino e masculino. De um lado, a República escorada por homens e, doutro, as vozes femininas em desespero clamando por Pão, alusão a esse tipo de manifestações que desde o início da época moderna são conduzidas por mulheres³⁸⁷. No painel central de 1943, a massa de camponeses e operários irrompe violentamente, com pás, machados e picaretas, contra o cenário industrial, evidenciando o contraste dos mundos burguês industrial / camponês. Não há ainda a referência à negatividade da vida e da realidade urbano-industrial, mas a mais directa crítica à exploração laboral da indústria. Em ambos os casos, é a narrativa de um multiplicar infinito de consciências a

³⁸⁶ Exposta na SNBA, aberta a 25 de Maio de 2016 e ainda a decorrer, à data em que encerramos a tese. Agradecemos, mais uma vez, à Professora Raquel Henriques da Silva a notícia bem como o envio da imagem digitalizada da obra. Cf. Anexo E-8.

³⁸⁷ Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, op. cit., p. 19.

despertar perante um dispositivo que se defende com carros de assalto e que deixa um rasto de cadáveres no chão.

Compare-se, no plano compositivo, com o painel central de **Sub-gente**, em que também uma fileira de massa disforme, de vítimas do êxodo rural ou refugiados da guerra, avança sobre o primeiro plano da superfície pictórica, numa outra acção reivindicativa, embora esse cenário seja lúgubre e fúnebre; e com os dos painéis centrais de **Tomada de consciência** e o carvão **sem título** (Manifestação) seja de um despertar para a vida, um tomar de atitude, que chega mesmo a ser violenta. É uma representação épica da existência, apontando o devir e o rumo do devir, numa linguagem plástica que se aproxima do panfleto e da caricatura subversiva, dos *comics* reivindicativos.

Nos painéis laterais de ambos os trípticos, aloja-se outro tipo de temática e de representação pictórica. Nos painéis de 1942, no universo do trabalho, homens e ferramentas se parecem confundir e fundir numa distorção e disformidade. No painel da esquerda, homens apoiados nos seus utensílios diários de trabalho, em expectativa, aguardam pelo momento oportuno para agir. Os seus rostos são duros e impassíveis, o desenho torna-se severo e angular, sem contemplações, e a partir do personagem central multiplicam-se caras e corpos. As linhas horizontais criadas pelos instrumentos, que se multiplicam, forjam um elo térreo. No painel da direita, um homem, também ele massa enorme e disforme, expectante com um rosto de pesar, rodeado de instrumentos; em duas linhas diagonais e numa vertical, cria MF a sensação de repetição e de movimento tridimensional, envolvendo-o num laço profundo com a terra, na analogia dos utensílios com raízes metálicas, angulosas, futuristas, do seu ser que da terra parece brotar.

Em 1943, os painéis representam a Exortação, à direita, e o Ruir da Sociedade, à esquerda. No primeiro, a força e o desespero latente nas mãos brandindo no ar contra os mastros e chaminés do mundo industrial, o bradar do martelo e da foice, símbolos inequívocos dos ideais e das organizações comunistas. Em segundo plano, uma espiral de mãos a multiplicarem-se, em crescendo, tal a ânsia, a dor e a falta de esperança de que as coisas mudem. Aqui, uma vez mais, o universo industrial é aglutinador dos males e do desespero das massas. No painel da esquerda, fortemente modernista, o fragmentar de símbolos num *vitral do caos* e da desordem criadora invade até a composição, numa provável ligação ao estilhaçar “do espaço pelo modernismo”³⁸⁸, ou do despedaçar de

³⁸⁸ Ferreira, Cláudia, op. cit., pág. 19.

uma fachada. Ao fundo, à esquerda, a repetida alusão longínqua ao mundo industrial. Duas linhas horizontais e algumas diagonais imprimem a ideia de fragmentos de realidade dispersos, em que o corte e a sobreposição comprovam um mundo em ruínas e prestes a explodir, ou a ruir. Neste mundo, não encontramos espaços por preencher.

No meio deste caos e dos destroços geometrizarantes, uma mulher ergue-se, em busca da estrela, do caminho da luz. Esta figura está envolta em símbolos como a picareta, a pomba com o ramo de oliveira. Estrela poderá ser uma alusão ao caminho do cristianismo, o quarto minguante da lua serrada e a picareta símbolo do trabalho manual árduo, a pomba branca com o ramo de oliveira, símbolo de paz e de terra, despedaçam ou abrem o feixe ligúrico (*fascio*), ainda atado, predizendo ou aclamando a queda do fascismo em Itália (1943). Lê-se a mediação da obra de Delacroix, «A Liberdade guiando o povo» (que ilustra um artigo dicionarizado de Filipe, de 1946, sobre o pintor francês, como se viu), pois também aqui esta figura indica o caminho da luz, da Paz e da liberdade, indício de que este é o momento propício para agir na *marcha da história*.

Esta ideia de fragmentação da imagem e da realidade é retirada da lição de Picasso e Cézanne. Nota-se ainda nestes painéis, com C. Ferreira, a semelhança entre o tipo de massas, bem como que uma terra esquecida por Cristo, com obras de El Greco, nomeadamente, «A adoração do nome de Jesus» ou «O saque».

Em seguida, refiram-se três obras que representam a mudança de atitudes, a nível político-cultural, o corajoso romper de mentalidades com o medo e a coacção, dos corpos e das vozes, que a ditadura infundia. Um reagir contra o amordaçar e estrangular da liberdade de pensamento e de expressão e dos direitos fundamentais, no qual raramente a realidade feminina é citada.

Em **Raiva**, 1942, no primeiro plano, cinematográfico, de uma tasca, focam-se os restos dispersos da parca refeição. Uma diagonal instaura a fronteira compositiva entre duas cenas, duas mesas, duas realidades. À esquerda, um velho indiferente ao que se passa em volta de si, sumido nos seus pensamentos e no travo do cachimbo, braços cruzados, debruçado sobre a mesa, abstrai do que está a acontecer, mesmo ao seu lado; em frente, o prato vazio da refeição terminada e o copo meio de vinho, sem esperança.

Centrado, um homem rude, de rosto duro e brutal, o braço musculado e a mão empunhando uma faca, de violência transparente, sintetiza a temática da obra. Ao seu

lado, uma frágil e pequena figura feminina, sem corpo visível, igualmente sem voz, dir-se-ia subjugada, desalentada, discreta – mas comungando de uma raiva outra. Sobre a mesa, restos da escassa refeição, em desordem, um copo de vinho vertido, o que parece indicar que o homem está farto desta pobreza, da vida difícil, do pouco para comer, e se enfurece com a prostração a que a sua vida ficou votada. Nota-se, uma vez mais, a diferença de tratamento formal entre as figuras masculinas e a feminina, pois nela o corpo é um eclipse. Sobre esta agitação e de faca na mão, entre copos, este homem toma uma posição e expressa um *bastá já!* de pobreza e sacrifícios.

O díptico **Leitura Clandestina / Audição Clandestina**, 1945, é a denúncia narrativa das duras condições de resistência cultural operária e das suas organizações, sindicais e partidárias, face à repressão fascista, o que faz da simples leitura uma das «actividades ilícitas» mais perseguidas pelo regime e pelos seus aparelhos de lavagem cerebral (censura, propaganda, polícia e prisão políticas, tribunais governamentais). A escuta clandestina de emissões de rádio a partir do estrangeiro, em plena guerra mundial, e a edição e leitura de livros e outras publicações proibidas e apreendidas, constituíam corajosas, por mais limitadas nos pareçam hoje, tentativas de liberdade de expressão e do direito à informação, denotando já uma reacção, um despertar da curiosidade em conhecer. Como bem refere C. Ferreira, o livro e a rádio, veículos de conhecimento e de informação do exterior, funcionam como símbolos de oposição e resistência ao regime.

Em ambos os painéis paira a linha circular, a luz que alastra do núcleo para a margem (a despeito da policromia, «Em volta do candeeiro», de Gromaire, 1939, é reorganizado tematicamente, mas não o dispositivo cenográfico e de luz) mal ilumina os rostos, organiza o espaço pictórico: o carvão submerge-se na pasta indistinta. Círculo, em torno do qual se desenrola a atenção, cria a ligação intimista, o sentimento de união em torno desta actividade clandestina – também um aro de luz simboliza um círculo de conhecimento –, que «funciona» como uma espécie de escape, ou refúgio, onde se pode respirar, por breves momentos, a centelha da liberdade realizável e de ter conhecimento do mundo exterior, o «lá fora», acentuando o isolamento da autarcia, do «nós mesmos», que o nacionalismo produzia. Os rostos desenhados a traço grosso exprimem forte componente psicológica, sobretudo na atenta presença e ávida expectativa com que colhem e / ou absorvem a informação.

A falta de informação e não livre circulação dificultava a compreensão da realidade portuguesa e a do mundo que a rodeava, sobretudo a partir da Guerra Civil espanhola e durante a II guerra mundial. Esta escassez de informação do mundo *lá fora*, dificultava muito a recepção das novas linguagens. Se não tivessem surgido e multiplicados estes circuitos de informação clandestina, sobretudo a nível cultural, não se teria tido uma actividade crítica e criativa muito à margem dos cânones oficiais e do academismo oitocentista ainda perpetuado, seria difícil a Portugal adquirir uma consciência do momento trágico e negro que sucedia no mundo. Por isso, o díptico expõe a esperança num cambiar de mentalidades e a urgência do combate político.

Senhora e o gato preto (1943) convoca a bem estudada lição picassiana (ou um abstracionismo pós-picassiano como dirá C. Ferreira), onde a mulher em si é o objecto do estudo. Uma mulher, mundana, entediada, senta-se numa cadeira a uma mesa, os braços cruzados indolentemente sobre as pernas, dominada por uma influência ausente, no seu rosto nota-se um olhar extinto, toda ela apresenta uma postura entre a submissão e o desafio sensual anunciado pela sinuosidade do voluptuoso *S* corporal, em analogia, pela angulosidade do traço facial, com a mulher de **Raiva**. Por detrás, uma estante cheia de livros; na mesa defronte, umas flores, deixando esquecido um cigarro cujo fumo se vai escoando e um baralho de cartas; por baixo, um gato preto, que poderia ter sido desenhado por Almada, vinte anos antes. Tudo isto aponta para uma burguesa, solteira, urbana, culta, esperando resignadamente que algo ou alguém tome as rédeas do seu destino por si, sem perspectivar um futuro ou saber bem qual o seu lugar na sociedade.

Apesar da estante transbordar de livros, ela não se sente reconhecida ou integrada na sociedade dos seus pares, mas também não se trata de uma recatada «dona de casa». Talvez pense que as mulheres tenham direitos e não sejam apenas parceiras dos homens, universo ao qual está sempre vinculada, neste caso, pela ausência. Mas, se bem pensamos, Filipe deixa aqui uma velada crítica ao sistema de costumes portugueses, «ruralista» e puritano, e um alerta para a questão da emancipação dos direitos da mulher e do seu papel e lugar na sociedade.

7. *Ciclo compositivo abstracto-geométrico: uma outra via na mesma direcção*

Em **Mastros**, **Homem e Mastros**, e **Mastros**, eventualmente outro desenho ainda desta tipologia e desta época, mas posdatado de 1994³⁸⁹, constituem um conjunto de complexas construções executadas com rigor e precisão geométricas, onde predominam traços densos e firmes e que nos parecem estudos ou esboços para os elementos geométricos aplicados noutras obras da Fase Negra: como as noites agitadas, elementos compósitos de fábricas, as chaminés; verticais, diagonais e horizontais dispersas por vários elementos como instrumentos de trabalho; os jogos de luz e de sombra, de profundidade e de plano, o esboço mesmo de tipologias compositivas. Como refere C. Ferreira, “uma vez mais, abstracção latente em composições de equilíbrio absoluto de que destacamos: palpação e transparência das manchas, sobreposição dos traços, justaposição de camadas, precisão radiográfica, movimento”³⁹⁰.

É como se fosse feito um estudo de várias possíveis realidades para partes integrantes de elementos fragmentários da realidade quotidiana incluídos, de modo construtivista, nas obras, como se tratasse de uma realidade ensaída em “que se conserva um fragmento” mais tarde “trabalhado enquanto paisagem coreografada”³⁹¹. A percepção doutras linguagens, como a dos compositores geométricos constructivistas, a do jovem Nadir Afonso («Clérigos», 1940), em o jogo de luz de **Mastros** (1943), de grande mestria, em confluência com a geometrização de Vieira da Silva, elucida os caminhos de experimentação que dará posterior seguimento, nomeadamente, na «fase intermédia».

Refiram-se ainda duas obras que não aglomeramos nestes conjuntos temáticos, **Estudo**, 1945 e **Trilogia**, 1943. A primeira, compósita, por não ter enquadramento temático adequado, embora se trate de um estudo de duas cabeças femininas; a segunda, embora nos pareça enquadrar-se em várias temáticas, e sendo difícil especificar a qual se ajusta melhor, merecerá melhor atenção, em correlação com as demais obras, pois cremos ser a obra que irradia, de modo superior, a mensagem que Filipe quer veicular.

³⁸⁹ Oferecido e dedicado, em 1995, a Raquel Henriques da Silva, a quem muito agradeço toda a atenção, o informe e a cedência de imagens digitalizadas da composição.

³⁹⁰ Ferreira, Cláudia, Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe, op. cit., pág. 34.

³⁹¹ *Idem ibidem*.

8. *Trilogia (Deus, Pátria e Família): a apoteose (da) crítica*

Deus, Pátria e Família são as palavras de ordem inscritas na faixa ondulada que encabeça a composição gráfica, num mastro segurado pela carismática figura do capitalista que se situa ao centro da obra, análoga ao tipo de faixa que surge n' *A Lição de Salazar*, o referente da santificada «Trilogia da Educação Nacional». As três palavras sintetizam os princípios ideológicos do Estado Novo de Salazar: *Deus* representa a nova força da Igreja vinculada e aliada ao poder repressivo do regime, antes oprimida e coibida pela I República; *Pátria*, o palco receptor de um nacionalismo histórico que vai beber as suas fontes ao revivalismo; *Família*, o veículo da estabilidade e segurança da pequena, média e alta burguesia, os verdadeiros sustentáculos do regime. As três figuras são representadas na linha expressionista de sátira caricatural que George Grosz praticava, em Portugal também seguido por Júlio Reis Pereira³⁹².

O carvão é uma desconstrução plástica desses valores, acentuando Filipe a visão crítica e catalogada, caricatural e satírica, daquilo a que se chamava a «situação». Na base da composição, de “acentuada corrosão visual”³⁹³, de dor e deboche, ressalta o contraste estabelecido entre as impostas palavras de ordem do regime, e uma galeria de cadáveres, ossadas de ex-combatentes e a massa de personagens oprimidas e imoladas pelas personagens *gordas* do plano intermédio. No canto inferior esquerdo, uma mulher, presa e enterrada sob um amontoado de corpos e cadáveres, morta numa súplica universal de tristeza, agonia e dor (evocando a expressão da mulher que no meio da tragédia de **Naufrágio** consegue emergir e salvar mais uma pessoa com ela), representa agora a mordaza e a subjugação da mulher e da sua condição social. À sua direita, a ossada de uma criança prostrada, de olhos fechados, remete para todas as crianças vítimas de horrores: as mal tratadas, os rapazes de rua, os miúdos asilados, aqueles a quem a guerra tudo despoja e para quem viver é subsistir na caridade alheia. Esta criança, esmagada pela violência e pobreza, foi privada do bem mais precioso, a vida. A intenção e o desenho da criança indicam a influência de «O Grito» (1937), de Alfaro Siqueiros, pintura que também parece influenciar, na viragem surrealista, Marcelino Vespeira no seu «Apertado pela fome» (1945), na qual é mais notória a similitude na

³⁹² Sardo, Delfim, «Trilogia: Deus Pátria e Família», in *Manuel Filipe. A Fase Negra. 1943-1948*, Catálogo, Condeixa, CMC, 2015, p. 10

³⁹³ Ferreira, Cláudia, Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe, op. cit., p. 15.

tipologia do cenário envolvente – dor e destruição – e na fisionomia do crânio. Ao lado da criança e sobre ela, as mulheres-manto, mulheres-invólucro, representam todas as mulheres em sofrimento cujos filhos, maridos, irmãos, morreram, mulheres cuja voz e propósito foram amordaçados, cujo papel é uma envolvente espiral de dor e tragédia, cujo papel basilar é em torno da família e na administração familiar da dor.

No canto inferior direito, uma figura masculina, cega de um olho, retornado da guerra que se vê sem nada, vincula, como de uma pala se tratasse, a fúria cega dos ditadores que é essa medalha / cruz, desenhada entre a cruz de ferro nazi e a cruz das caravelas portuguesas, símbolo aliás também presente no ex-combatente condecorado e de evidente mediação de «Mutilados da Guerra», de Dix (1920). Outro cadáver de soldado morto, com capacete, está preso entre o cabo do mastro, que empunha o baluarte nacionalista, e a espingarda de um soldado em estado cadavérico, muito ao género de Otto Dix, em «Ferido», «Sobrevivente» e «O Inferno da Guerra». Assim, no plano inferior, pessoas comuns, crianças, mulheres em sofrimento, ex-combatentes, amalgamam-se com esqueletos e ossos espalhados por todo o plano, símbolos de uma morte imposta pelas hierarquias superiores.

Como símbolos do poder terreno, emergem desta amálgama as três figuras masculinas que aparecem no plano intermédio: um padre (à direita), um alto burguês (ao centro) e um oficial de alta patente do exército (à esquerda). Personificam a «santa aliança» corporativa e a base social de apoio, político e ideológico, do Estado Novo. O padre, na tradição caricatural, encarna o poder temporal na terra, de figura roliça, animalesca, rosto sarcástico e com ar de chacota, exhibe alegremente numa mão sapuda a cruz, cujo dinheiro parece pesar mais do que a silhueta de Cristo. A cruz parece deambular instavelmente ao sabor dos prazeres mundanos do cura.

O burguês da alta finança, de alta cartola, de figura opulenta e *rotundesca*, a sua cara anafada e de rasgado sorriso, sem a presença de olhos e de um olhar, que parece terem-se subsumido na sua enorme e reluzente cartola, de orelhas um tanto animalizadas (em bico), assinala, visualmente, a ausência de um rosto específico. A sua robusta e grotesca figura de *bácoro*, os dentes espaçados, a boca alarve, o nariz de palhaço, as orelhas de vampiro, envolve, num abraço mortífero, um cadáver de soldado que, morto nas guerras enquanto ele enriquecia comerciando a mais rentável indústria, a da morte, o fazia viver faustosamente, bebendo descontraidamente o seu champanhe.

Aqui a mensagem da família, signo da união, da «honestidade» e das facilidades económicas que o burgês encarna, é o oposto daquela **Família** pobre e esfarrapada, das cruéis, desumanas e sarcásticas realidades que surgem em **Mãe Solteira** e noutras alusões maternas, nos **Asilados** e no conjunto de garotos da rua, na visitação do trágico que vitimou membros e famílias inteiras, seres humanos sacrificados aos trabalhos e às dificuldades quotidianas e sem a esperança de melhores ventos.

O oficial de alta patente, por último, surge com um sorriso cáustico e sarcástico, aliás como as duas figuras anteriores, empunhando na sua mão delicada um charuto e usando um capacete militar de bico, como o do Kaiser alemão, com símbolos de morte incrustados, a caveira e as espadas cruzadas. Executor e face visível da opressão neste banquete da morte, o general coroa a orgia compositiva que convoca de imediato, não pela expressão formal, mas pela intenção figurativa e pela oposição radical Bem / Mal, o detalhe de o Inferno em «O Jardim das Delícias», de Hieronymus Bosch (1504), e evoca a descida ao Inferno, de Dante. Mas o conjunto ganha pela transposição plástica, e mesmo pela tradução pictórica, no claro-escuro do desenho atravessado “por um carácter sombrio e pesado”³⁹⁴, reflexo do mundo bipolar, escuro-claro, que o pintor na sociedade lê e que no mundo se iria instaurar.

Todas as três encarnações riem e festejam despreocupadamente de olhos fechados, sintoma do imoral relaxamento para com as vidas alheias que ceifaram, que continuam a roubar, sem sequer prestarem atenção ao campo de cruces cravado de morte, que atrás deles se situa. Este campo da morte nada tem que ver com o mundo verde e florescente que rodeia o Castelo da historicista nação portuguesa n’ *A Lição de Salazar*. Esta é uma “composição de estrutura barroca, em níveis ascendentes, marcada por três diagonais que lhe cavam o movimento de inquietação e instabilidade”, salientou Cláudia Ferreira. Ora, esta obra transporta o semblante da pobreza e da morte em contraste com a irónica riqueza ostensiva, patenteando uma realidade antagónica daquela que a propaganda ideológica salazarista tinha produzido. Filipe transporta-nos, de novo, para o mundo cruel e desumano da pobreza, contrariando a poderosa mensagem de pretensa estabilidade e prosperidade transportada pel’ *A Lição de Salazar*, mostrando que não há escapatória nem redenção possível na sociedade burguesa que sustenta a ditadura.

³⁹⁴ Sardo, Delfim, «Trilogia: Deus Pátria e Família», in *Manuel Filipe. A Fase Negra*, op. cit., p. 10.

Obra destinada, em nossa opinião, ao grande mural que Manuel Filipe nunca chegará a executar, à arte pública dos grandes espaços urbanos, interventiva, crítica e panfletária, que tanto o seduzia na época, integrada naquelas “*coisas que assim não seria permitido expor*”³⁹⁵, prova de artista, afinal, que toda a série anunciava, a Trilogia seria integrada por Delfim Sardo, como se referiu, na galeria das artes visuais do século XX das *Obras Primas da Arte Portuguesa*.

Temos ainda indicação, por via literária, de uma outra obra que poderá integrar a fase negra, exposta no gabinete de trabalho do advogado Vasco da Gama Fernandes, em Leiria, e que este descreve no seu livro *Presença* (1968): “aquela escada íngreme numa ruela de Lisboa por onde sobem mulheres e crianças desgraçadas, da autoria de Manuel Filipe”, num quadro que “está ali todo inteirinho, tal como saiu da paleta desse artista tão desconhecido pelo público e que bem merecia uma larga audiência”, voltando a sublinhar “o doloroso calvário das mulheres e das crianças, a caminho do lar miserável, escalada de todos os dias com a pesada cruz das suas existências precárias”, “o xaile esfarrapado das mulheres e os andrajos dos garotos, num constante chamamento para o egoísmo de todos nós...” e convocando “a presença das cruéis contradições da vida cotidiana, riqueza da mensagem, a pobreza que nos demite da condição de homens”³⁹⁶. Noutro passo, porém, refere, “em *duas telas* de Manuel Filipe, a crueza das existências frustradas pela miséria ou pela incompreensão...”, se apreende “o doloroso calvário das mulheres pobres (“despedaçadas”, escreve noutro passo) de Manuel Filipe para melhor avaliar o que havia de negativo e insólito na contemplação da paisagem comprometida, confundindo-as com as alvoradas que se seguem à decrepitude dos crepúsculos”³⁹⁷. As referências à telas e às paletas parecem indiciar que se trata de trabalhos a óleo: mas só à vista se poderia comprovar.

³⁹⁵ Carta a Joaquim Namorado de finais de 1945, cf. Anexo C-I.

³⁹⁶ Fernandes, Vasco da Gama, *Presença*, Tipografia Leiriense, Limitada, Leiria, 1968, pp. 249-252.

³⁹⁷ Cf. *Idem ibidem*, pp. 290-292.

CONCLUSÕES

A fealdade do belo e a pureza do feio

1. Pareceu-nos necessário investigar as fontes (capítulos I e III) e trazer informação documental e testemunhal para estabelecer dados para a biografia do pintor Manuel Filipe, que permitissem compreender a própria obra pictórica e, em particular, a Fase Negra, integralmente executada em Leiria, onde fora colocado como professor do ensino oficial em 1939 e seria nomeado, em 1943, vice-reitor do Liceu. A sua vida profissional começava então a ganhar a suficiente estabilidade que lhe possibilitasse o investimento artístico e encontrava ali, na tertúlia com oficiais do mesmo ofício, alguns bons praticantes e apaixonados pelas comunidades piscatórias, como a da Nazaré (Lino António, Lázaro Lozano), influentes locais (Narciso Costa), ou «avançados» (Jorge Oliveira), o diálogo formativo e informativo para o pintor / desenhador achar os trilhos da própria arte. Intensamente ligado ao associativismo cultural e desportivo, mormente no Leiria Ginásio Club do qual seria director, a localização da cidade, o comboio, e as horas livres da profissão possibilitavam-lhe, além do mais, constantes idas a Lisboa a frequentar museus e seguir exposições, a contactar outros pintores. E dava-lhe o ensejo para intervir na imprensa com artigos de reflexão cultural, artística e estética.

2. Antes, o contacto decisivo em Coimbra (32-34) com o grupo de *modernos* mais ou menos anti-presencistas, Os Divergentes, de Cândido Costa Pinto, amigo chegado, e Ezequiel Batoréu, Danton Paixão, Olayo (Pai) e doutros, cujo rasto se detectou, já o colocara no caminho das artes plásticas. A sua viagem de estudo pela França e Suíça, em 38, atravessando a Espanha em plena Guerra civil, o *tacto* e a observação directa de fontes fundamentais da pintura europeia, lendo as reflexões telegráficas que deixa num caderno de jornada, abriam-lhe novas perspectivas e, sobretudo, interrogações novas: o realismo figurativo absorve-o e ainda Courbet é confessadamente o seu grande pintor; mas também o atrai o tenebrismo de Columbano, em Lisboa, e o de Rembrandt, Ribera ou Molina, que estudara no Louvre, onde se perturba também pelo realismo dos

«pintores do império». Mas, entre todos, elegia “Carrière, Columbano, os Courbet e os primitivos (italianos). Eis para mim a grande pintura”³⁹⁸.

Em Leiria, a partir de 42, este entusiasmo figurativo e uma forte convicção sobre a função social da arte como potencial estético transformador do mundo, que os teóricos do neo-realismo já vinculavam, fá-lo aproximar ou, talvez melhor, convergir com o grupo de intelectuais, mais jovens do que ele, nos quais o seu amigo e conterrâneo, mais novo ainda, Fernando Namora, se integra (com Joaquim Namorado, Arquimedes da Silva Santos, Cochofel e mais tarde Deniz-Jacinto e tantos outros). Esse ambiente de resistência cultural e de propostas combativas, para as quais MF contribui com alguns textos originais, agora desenterrados dos jornais, foi por esse motivo estudado no capítulo II. Em 1944, no auge da produção oficial da fase negra, registará, num jornal, o seu “voto de trabalhar sem outros compromissos que não fossem a melhoria constante da condição humana”, profissão de fé que perseguiria ao longo das obras e patenteia, de modo exemplar, na Fase Negra, série pictórica sem pintura alguma mas de *enfarruscados* carvões-pinturas, que, por paradoxo, abalizam a época mais apaixonante, civicamente arriscada e artisticamente produtiva e *visível* de toda a sua vida.

3. E que marcou de modo relevante, nessa e além dessa época, o campo das artes visuais e plásticas em Portugal, nos anos 1945-47, aquando das sucessivas mostras. Mais até do que a historiografia contemporânea vem supondo: o estudo, no capítulo III, da história dessa recepção, nos jornais e depois pela crítica especializada, comprova, de modo irrefutável, tanto quanto cremos, a enorme celeuma que provocaram as suas exposições na opinião publicada, as inconciliáveis posições críticas que suscitaram, originando até novas linhas divisórias entre especialistas. E, mais não fosse, a autêntica «medalha de mérito» ser-lhe ia atribuída pela PIDE e por um ministro zeloso de «bons serviços»: a sua arte foi arrancada da parede de um salão da SNBA. E quando lhe confiscarem esse quadro feito de materiais pobres, sobre um **Asilo** de pobres, isso será, pela sua arrasante denúncia, rara maturidade técnica, riqueza plástica e intensidade expressiva, pela mensagem político-social, também, um dos casos da *purificação* que, também entre nós, contra a *arte degenerada* foi lançada. Filipe não seria o mesmo pintor, nem a sua pintura a mesma, depois da intimação para *sofrer* como um cidadão obediente às directivas do Estado (Novo). O mutismo adviria, mas não no atelier.

³⁹⁸ Filipe, Manuel, *Caderno de viagens* (1938), mns. cit., fl. 25.

4. Esta opção, intencional e arriscada, por uma arte de denunciar a exploração e a repressão social, económica, policial, por uma arte de mobilização popular (**Guerrilha**) contra o sistema capitalista e por uma intervenção estética que mobilizasse os explorados (ciclo **Despertar da Consciência**) para a assunção histórica de um dever predeterminado, motivaria a construção metódica, durante quatro pacientes anos (talvez Filipe tivesse razão quando falava em *três anos*, lectivos, é claro, para um professor), carvão a carvão, de uma galeria de monstros e do bestiário (in)humano que ele foi desenhando, dissecando, especializando, galeria «patológica» diziam os últimos representantes de um pretenso mundo «limpo», que iam *desinfectando* a pobreza, a miséria, a exclusão, a morte e a dor e a atiravam para a rua.

Esta opção foi tomada em nome de uma das *vanguardas* «históricas», surgidas no início do século e que estes intelectuais julgavam encarnar, que acusava, com C. Jung: “o feio de hoje é sinal e sintoma de grandes transformações futuras”, porquanto o que hoje desagrada é sintoma do atraso relativamente ao aparecimento do novo³⁹⁹. O «espantar o burguês» dos futuristas, com o expressionismo alemão dos anos 20, que mais influencia Filipe, sofre alterações nos significados plásticos e na semântica do corpo, ao insistir nas reformulações visuais e ao representar “com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos e repugnantes que exprimem a esqualidez, a corrupção e a carnalidade satisfeita daquele mundo burguês”⁴⁰⁰ numa ruptura com “todas as ordens e esquemas perceptivos institucionalizados” sobretudo, no caso, mais do que destinada a explorar o inconsciente *surreal* de Duchamp, mas apostada, com Max Beckmann, Kirchner, Dix ou Grosz, na “denúncia da alienação da sociedade contemporânea”⁴⁰¹. Por isso, na visão de Hobbes, se *o homem é o lobo do homem*, base da denúncia da antropologia filosófica marxista à qual ela mesma não se esquivou, no expressionismo, uma das suas traduções estéticas (outra será o realismo épico das artes oficiais), é o homem trágico que emerge, “desesperado e patético, espectro de si próprio”⁴⁰², e daí a insistência na figuração narrativa, pois, sem a récita, o bestiário ou a galeria de monstros ficariam ilegíveis.

³⁹⁹ Eco, Umberto (dir.), *História do Feio*, cap. XIII, «A Vanguarda e o triunfo do Feio», Lisboa, Difel, 2007, p. 365.

⁴⁰⁰ *Idem ibidem*, p. 368.

⁴⁰¹ *Idem ibidem*, p. 378.

⁴⁰² Calheiros, Luís, «A Metade nocturna do belo; o horrível nas artes (...)», *Revista de História das Ideias*, Coimbra, FLUC, IHTI, vol. 32, 2011, pp. 207; 209.

Como insistia Theodor Adorno, a estratégia artística de refazer ou reinventar plasticamente o feio serviu, e serve, para denunciar *o mundo que o cria e reproduz à sua própria imagem*. O feio surgiu, assim, na perspectiva transformadora das vanguardas, daquelas que não se atrasam no tempo, como uma acusação “do domínio e dá testemunho daquilo que foi removido e renegado daquele domínio”⁴⁰³. O *feio* da Vanguarda acabaria por ser aceite como uma *vã-guarda*, primeiro pelas elites críticas e pelos especuladores no mercado da Arte, depois pela sua divulgação massificada e pela escolarização de conteúdos, originando novos conceitos de beleza e novos circuitos mercantis para a sua afirmação.

Mas mesmo na denúncia do *feio* social (ou do tolo «bonitinho» pitoresco), MF, num construtivismo compositivo cada vez mais elaborado e especializado, propôs novas formulações de intensa reflexão plástica: a colecção de *madonas* da **Terra**, ou da Dor, em **Mãe Solteira**; as suas mulheres trágicas, de panais e mantos, o grupo, espantoso, da mole humana em **Saída da Mina**, que a ela sobrevive mais um dia, as representações no limite de um pesadelo surreal da série **Guerra**, e, claro, a **Trilogia**, *arte testemunhal*, a arte da crítica, depoimento tanto do horror da sociedade que quer ver, como de quem deste modo a vê, são os melhores exemplos, numa série não tanto equilibrada e homogénea quanto por vezes se admite, daquela tentativa de *transfiguração testemunhal da vida*⁴⁰⁴ que a arte, quando procura um fio ético (pode ser de carvão) para se construir, anseia.

⁴⁰³ Eco, Umberto (dir.), *História do Feio*, op. cit., p. 379.

⁴⁰⁴ Calheiros, L., «A Metade nocturna do belo; o horrível nas artes (...)», art. cit. p. 216.

Fontes e Bibliografia

Fontes

Fontes manuscritas / Documentação / Arquivos

Arquivo da Universidade de Coimbra

Processos (Alfabéticos) dos Alunos

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

PIDE / DGS - Processo n.º 494 / 47 – Manuel Filipe

Arquivo Distrital de Leiria

– Arquivo Pessoal Narciso Costa – *Narciso Costa e amigos*, volume 18, *Artistas Plásticos*, ficha Manuel Filipe.

– Fundo Horácio da Silva Elisieu- Caixote 1, Documentação Pessoal – Correspondência recebida e expedida

Arquivo Distrital de Castelo Branco

Arquivo Distrital da Guarda

Arquivo do Liceu José Falcão (Coimbra)

Livro de Registos de Frequência do Curso Normal, 1922-23; 1923-24; 1924-25; 1925-26.

Arquivo do Agrupamento de Escolas de S. João do Estoril

– Processo do Professor Manuel Filipe

Arquivo do Museu Santos Rocha (Figueira da Foz)

– *Pasta Manuel Filipe*, «Cartas de Manuel Filipe para a Dr.ª Isabel Pereira», directora do Museu Santos Rocha»

Casa da Achada (Lisboa)

– Arquivo Mário Dionísio – Correspondência

Museu do Neo-Realismo (V. Franca de Xira)

– Espólio Joaquim Namorado – Correspondência

Museu Académico de Coimbra

– Arquivo da Queima das Fitas – documentação gráfica: cartazes, livros de curso, 1930; 1940

Galeria Manuel Filipe (Câmara Municipal de Condeixa)

– *Espólio Manuel Filipe*; Caixas I e II, cartas; notas e desenhos

Arquivo Particular: de José Júlio Barbosa de Morais Sarmiento

– Recortes de Jornais, 1920-1945.

Fontes Orais

Entrevistas registadas a:

Luís Gravata Filipe e António Gravata Filipe (filhos de MF)

Rodrigo Freitas (galerista)

Isabel Pereira (antiga directora do Museu SR – FF)

Entrevistas anotadas a:

Arménio Vasconcelos (museólogo)

Miguel Pessoa (arqueólogo e historiador)

José Júlio Barbosa de Morais Sarmiento (arquivista)

Fontes Impressas

Jornais e Revistas

Afinidades, (anos de consulta:) 1945-47

Altitude, 1942-45

Aqui e Além..., 1945-46

Árvore, 1951-53

Arte e Coleções, 1947

Barca Nova, 1982-84

Biblos, 1944-48

Cadernos da Juventude, 1937 (ed. fac-simil., Coimbra, CMC, 1997)

Comércio do Porto (O), 1942-45

Correio de Coimbra, 1932-34; 1944-46

Correio do Minho, 1945

Despertar (O), 1932-34; 1944-46

Diabo (O), 1934-40

Diário de Coimbra, 1932-34; 1944-45

Diário de Lisboa, 1939; 1946-47

Diário da Manhã, 1946-47

Diário do Minho, 1945

Diário Nacional, 1946-47

Diário de Notícias, 1946-47

Diário Popular, 1946-47

Esfera, 1945-47

Gazeta de Coimbra, 1932-34 e 1940-48

Globo, 1946-47

Horizonte. Jornal das Artes, 1947
Ilustração, 1939
Jornal de Notícias, 1944-47
Mensageiro (O) (Leiria), 1944-1945.
Mundo Literário, 1946-47
Ocidente, 1940-48
Pensamento, 1949
Presença, 1927-1940
Primeiro de Janeiro (O), 1932-34; 1944-45
Região de Leiria, 1939-1948
República, 1945-47
Seara Nova, 1936-1948
Século (O), 1946-47
Século Ilustrado (O), 1946-47
Síntese, 1940-41
Sol Nascente, 1937-40
Tarde (A), 1945
Vértice, 1942-1986
Voz de Domingo (A), 1945

Catálogos de Exposições em que MF participa

Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe e Luís Fernandes no salão da Comissão Municipal de Turismo de Leiria, Tipografia e Encadernação Mendes Barata, Leiria, Junho de 1941

Exposição de Pintura e Escultura, Leiria Gimnásio Club, Leiria, Tipografia e Encadernação Mendes Barata, Março de 1945

Exposição de pintura e desenho de Manuel Filipe: integrada no programa cultural do Leiria Gimnásio Club, Leiria, Tipografia e Encadernação Mendes Barata, Abril de 1945

Exposição de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, Comissão Municipal de Turismo, no Salão do Teatro D. Maria Pia de Leiria, Abril / Maio de 1946.

Exposição Geral de Artes Plásticas, Lisboa, SNBA, 1946

2ª Exposição Geral de Artes Plásticas, Lisboa, SNBA, 1947

1ª Exposição de Desenho Moderno, Lisboa, Casa da Imprensa, 1959.

II Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa, Lisboa, Casa da Imprensa, 1959.

IV Salão de Arte Moderna, Lisboa, SNBA, Lisboa, 1961.

II Exposição de Artes Plásticas, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian 1961.

58º Salão da Primavera: Pintura, Aguarela, Desenho, Gravura e Escultura, SNBA, Lisboa, 1962, exposição patente na S.N.B.A., em Abril de 1962

59º Salão da Primavera: Pintura, Aguarela, Desenho, Gravura e Escultura, SNBA, Lisboa, 1963, exposição patente na S.N.B.A., em Abril de 1963.

Exposição de Pintura e Desenho de Manuel Filipe, em Coimbra, cat, ed. do autor, 1964.

IX Salão da Primavera, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, 1964.

Exposição de Junho: tema cidade, exposição na SNBA de 19 de Junho a 18 de Julho, Lisboa, 1965

Exposição de Pintura e Claro-Escuro de Manuel Filipe, SNBA, 1965.

Manuel Filipe, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1966, exposição patente na Galeria Diário de Notícias, Lisboa, de 23 de Abril a 15 de Maio de 1966.

Concurso Nacional de Pintura: Catálogo, Companhia Portuguesa dos Petróleos BP, Lisboa, 1966.

XI Salão da Primavera, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, 1966, exposição patente de 14 a 31 de Maio de 1966.

IV Salão de Arte Moderna, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, 1966, exposição patente na J.T. da Costa do Sol, de 16 a 31 de Julho.

Arte Moderna: V Salão, Junta de Turismo da Costa do Sol, 1967, exposição patente na Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, de 28 de Out. a 9 de Novembro.

VI Salão de Arte Moderna, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril, 1968, exposição patente na Sala de Exposições, Arcadas do Parque, da JTCS, em Julho de 1968.

Manuel Filipe, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1968, exposição decorreu entre de 18 a 28 de Abril .

Prémio Guérin de Artes Plásticas, C. de Administração da Sociedade Comercial Guérin, Lisboa, 1968, exposição patente no Stand Volkswagen na Av. da Liberdade 12, em Novembro.

Prémio Amadeo de Souza Cardoso: Pinturas, Esculturas, Desenhos, Objectos, Câmara Municipal de Amarante, 1969.

1º Salão de Arte de Lagos, Museu Regional de Lagos, Lagos, Tip. União-Faro, 1970.

Manuel Filipe, Galeria de Arte do Diário de Noticias, Lisboa, 1971.

Exposição de pintura de Manuel Filipe, Diedro - Galeria de arte, Leiria, 1972, Exposição decorreu entre 30 de Jun. e 29 de Jul.

Pintura, desenho, escultura: 19 artistas Portugueses, Galeria Diedro, Leiria, 1972, exposição colectiva decorreu de 1 de Maio a 31 Maio.

Gravura Portuguesa Contemporânea, Galeria Degrau, Figueira da Foz, 1972, exposição patente Julho/Agosto.

Exposição Manuel Filipe, Galeria Degrau, Figueira da Foz, 1972, exposição patente Agosto/Setembro.

Maias para o 25 de Abril, Galeria de S. Mamede. Exposição em Junho. Lisboa, 1974.

Colagem e Montagem, SNBA, Lisboa, 1975.

Salão de Abril 1976, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1976, exposição colectiva organizada e patente na SNBA no mês de Abril.

Mitologias Locais, SNBA, Lisboa, 1977.

Dois Fases de Manuel Filipe: 1943-1945 e 1970-1978, SNBA, Lisboa, 1978.

Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945, Lisboa, Filográfica – Impressão e Artes Gráficas, Lisboa, 1978 / reimp.1979

III Encontro Nacional de Ex-Libristas, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1979.

Desenho e Gravura, SNBA, Lisboa, 1980.

40º Aniversário de Gaibéus de Alves Redol, exposição ocorreu de 31 de Janeiro a 14 de Fevereiro, Comissão Legado Alves Redol, SNBA, 1980

Os anos 40 na Arte portuguesa, exposição patente nas Galerias de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, de 30 de Março a 9 de Maio de 1982, FCG, Lisboa, 1982

Manuel Filipe: Pintura, Galeria Diário de Notícias, Lisboa, 1982, exposição patente na galeria em Outubro.

I Exposição Nacional de Arte Moderna Arús, Grupo Arús, Porto 1982, exposição patente no Museu Nacional Soares dos Reis, de Nov. a Dez. de 1982 e na Sociedade Nacional de Belas-Artes, de Jan. a Fev. de 1983

O Neo-Realismo e as suas margens. Descoberta e afirmação: exposição documental, Museu Municipal da Figueira da Foz, Figueira da Foz, 1983, exposição patente no Museu Municipal de Janeiro a Fevereiro.

Exposições, Concursos: Artes Plásticas, Fotografia, C.M.V.F.X., Vila Franca de Xira, 1983. Exposições patentes no Salão do Arquivo Municipal e no Salão do Museu Municipal de Vila Franca de Xira (Portugal), de Fev. a Março.

Salão de Outono, Edições Estoril-Sol, Estoril, 1983.

Homenagem ao professor Reynaldo dos Santos: um vilafranquense: exposições, concursos, artes plásticas, fotografia, Vila Franca de Xira, CM, 1983.

Exposição dedicada às comemorações do 10º ano do 25 de Abril: 1974-1984, SNBA, Lisboa, 1984, exposição patente na SNBA, de 25 de Abril a 14 de Maio de 1984.

Exposição de Artes Plásticas dos Sócios da Associação, Galeria da Cidadela, Cascais, 1984. Exposição patente na galeria da cidadela Março a Abril

Pintura Portuguesa: Obras destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto, IPPC, Lisboa, 1985. Exposição efectuada na galeria Almada Negreiros, 17 de Setembro e 3 de Outubro, 7 a 23 de Outubro.

Roteiro do Centro de Arte Moderna, Lisboa, FCG, C, de Arte Moderna, Lisboa, 1985.

[Pedro Dias, org], *Manuel Filipe: Exposição de Desenho e pintura*, exposição no MN Machado de Castro, 1 de Agosto a 10 de Outubro, Coimbra, IPPC, 1985.

[Helena Roseta, org], *Alentejo na Arte Contemporânea Portuguesa*, Direcção Geral da Acção Cultural, Lisboa, 1986. exposição efectuada no Museu de Évora, de 7 a 30 de Junho.

Viragem – Associação de Artes Plásticas de Cascais: 2ª Exposição dos Sócios, Viragem/Câmara Municipal de Cascais, 1986, exposição patente na Galeria do Palácio da Cidadela, Cascais, de 5 a 20 de Julho de 1986, do mês de Julho.

Manuel Filipe: exposição itinerante, Direcção Geral da Acção Cultural/ Secretaria de Estado da Cultura, Oficinas Gráficas M.A. Pacheco, Lisboa, 1987. várias cidades do país.

Portugal em Abril de 87, exposição patente na Galeria Municipal de Almada de 18 de Abril a 3 de Maio, CM de Almada (et alii), s. l., 1987

15 Artistas Plásticos de Cascais Sócios da Viragem, Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 1987.

4 pintores da viragem: Arnaldo Figueiredo, Manuel Filipe, Rogério Amaral, Tomás Mateus, exposição patente na Galeria Viragem, de 6 a 25 de Fevereiro, Cascais, Viragem, 1988.

Salão Convívio, SNBA, Lisboa, 1988.

Outra forma, outra função dos modernistas aos anos 60, exposição patente na Galeria de Arte de Almada, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1989.

14 Pintores de Condeixa, Câmara Municipal de Condeixa, Condeixa-a-Nova, 1990, exposição realizada em Junho de 1990.

Exposição Colectiva de Apoio à Viragem, exposição patente na Galeria do Casino do Estoril, Cascais, CM de Cascais, 1991,

Nascer... e depois ?, Catálogo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Exposição de Desenho e Pintura de Manuel Filipe, Águeda, F. Dionísio Pinheiro, 1985

Manuel Filipe: Pintura e Desenho, Lisboa, Galeria do Diário de Notícias, 1991.

Galeria Manuel Filipe, Condeixa, Câmara Municipal de Condeixa, 1996.

Exposição de Artes Plásticas Neo-realismo: Neo-realismos, C.M. de Matosinhos, Galeria Municipal Arménio Losa, 1996

Lisboa: Século XX nas Artes Plásticas, exposição patente no Palácio das Galveias, Lisboa em Julho. Lisboa, C.M. Lisboa, 1991-

Manuel Filipe, a exposição decorreu na Galeria Municipal de VFX entre 14 de Janeiro a 20 de Fevereiro, Câmara municipal de V.F.X., Vila Franca de Xira, 1994

Imagens da Família: Arte Portuguesa, 1801-1992, exposição no museu Malhoa, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1994

Exposição individual patente na Escola Secundária de São João do Estoril, 1995.

Exposição de artes plásticas: neo-realismo / neo-realismos, Câmara Municipal de Matosinhos, Matosinhos, 1996. exposição patente na Galeria Arménio Losa, Fevereiro / Março.

Exposição Neo-realismo/Neo-realismos, Câmara Municipal de Almada, Almada, 1996. Exposição patente na Casa da Cerca – CAC, de Abril a Maio.

250 Obras de Arte Contemporânea: Coleção Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1920-1997, exposição patente no Museu Municipal, Celeiro da Patriarcal de Vila Franca de Xira, entre Junho e Julho, Museu Municipal de Vila Franca de Xira, V.F.X., 1997.

Diferença e Conflito: O século XX nas colecções do Museu do Chiado, Museu do Chiado, Lisboa, Junho/Outubro de 2002.

Exposições após a sua morte:

Desenho, 1993-2003: Dez anos - Trinta e três exposições individuais, Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, D.L. Almada, 2003, exposição patente na Casa da Cerca, de 8 de Fevereiro a 30 de Março de 2003.

Portugal de Relance – A Viagem: Encontro entre dois Povos; Árvore (Cooperativa de Actividades Artísticas / Museu Brasileiro de Escultura (MuBe), 11 a 30 de Novembro de 2003;

Artistas portugueses contemporâneos, Casa da Cerca, Almada, 2003, exposição patente no Palácio da Galeria, Tavira, de 13 Dez. 2003 a 28 Fev. 2004.

Um tempo e um lugar: Dos anos 40 aos anos 60 – 10 exposições gerais de artes plásticas, CMVFX., Vila Franca de Xira, 2005. Exposição patente no Celeiro da Patriarcal, V.F.X., Setembro a Dezembro. V. Franca de Xira CMVFX., 2005

Os anos 40 e 50 na colecção do Museu do Chiado – MNAC, M. do Chiado, Lisboa, 2006

Galeria Manuel Filipe, Condeixa, Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2007.

Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo: Neo-Realismo e as artes Plásticas, exposição patente no Museu do Neo-Realismo de 20 de Out. de 2007 a 6 de Jan. de 2008, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 2007

Arte Moderna em Portugal: De Almada a Paula Rego, Museu do Chiado, Lisboa, 2 de Julho a 1 de Novembro de 2009

50 Anos de pintura e desenho (1943-1993), Casa da Achada, Lisboa, 2009/2010.

Apontamentos de Modernidade, CAE, 1º piso, Figueira da Foz, Out. / Novembro, 2011.

28 Artistas e Amigos de Mário Dionísio, exposição colectiva patente no Centro Mário Dionísio, Casa da Achada, Lisboa, 2012.

Exposição da obra do Pintor Manuel Filipe, Município de Condeixa-a-Nova, Condeixa, Galeria Manuel Filipe, 2013.

Otonos Inquietos: Estações D'Arte 2014, Fundação Dionísio Pinheiro e Alice C. Pinheiro, Águeda, Clássica – Artes Gráficas, 2014.

10 Artistas de que Mário Dionísio falou, exposição de 27 de Setembro de 2014 a Abril de 2015, Casa da Achada, Lisboa, 2014

Manuel Filipe: a Fase Negra. 1943-1948, catálogo, Condeixa, CMCN, 2015

Exposição de Pintura de Manuel Filipe, Galeria do Paço da Cultura, Guarda, Abril / Maio de 2015.

Exposição de pintura de Manuel Filipe, Biblioteca Municipal Miguel Torga, Miranda do Corvo, de 15 de Janeiro a 3 de Fevereiro de 2016

Manuel Filipe – prelúdio de uma arte, Galeria Manuel Filipe, Condeixa-a-Nova, de 14 de Fevereiro a 11 de Março de 2016.

Rui-Mário Gonçalves Homenagem, SNBA, Lisboa, 2016.

Textos de Manuel Filipe editados na Imprensa

Filipe, Manuel, «A propósito duma exposição», *Região de Leiria*, ano IX, nº 378, 2-III-1944, pp. 1 e 4.

Filipe, Manuel, «Bambi», *Região de Leiria*, ano IX, nº 380, 16-III-1944, p. 1

Filipe, Manuel, «Cidade Nova», *Região de Leiria*, ano IX, nº 386, 29-IV-1944, p. 1.

Filipe, Manuel, «Duas lágrimas, um ramo de crisântemos», *Região de Leiria*, ano X, nº 412, 4-XII-1944, p. 1.

Filipe, Manuel, «Mário Dionísio, poeta», *Região de Leiria*, ano X, nº 445, 19-VII-1945, Página de cultura, pp. 3 e 4.

Filipe, Manuel, «Foot Ball em Leria», *Região de Leiria*, ano XI, nº 498, 8-VIII-1946, p. 1.

Filipe, Manuel, «Coisas que muitos sabem» (I) *A Tarde*, supl. Arte., nº 13, 1-IX-1945.

Filipe, Manuel, «Coisas que muitos sabem» (II) *A Tarde*, supl. Arte., nº 15, 15-IX-1945.

Filipe, Manuel, «Notas e Comentários - Coisas que muitos sabem...», [III] *in Aqui e Além...*, Revista de Divulgação Cultural, nº 3, Dezembro de 1945, Porto, pp.75-76.

F., M., «Delacroix», *Gazeta de Coimbra*, ano XXXV, nº 4.180, 30-V-1946, na rubrica «Artes Plásticas – Os Grandes Artistas», pp. 3 e 7.

Entrevistas editadas a Manuel Filipe

Pomar, Júlio, «Diálogo Breve com Manuel Filipe», in: A Tarde, Suplemento «Arte». n.º 3. Porto, Tipografia do Jornal de Notícias, 23-VI-1945.

Gomes dos Santos, Nuno, «Filipe, Manuel – O artista tem de ser de seu tempo e para as pessoas de seu tempo», *O Diário*, ano IV, 17-V-1979.

«Só a Cultura tornará o Homem senhor do seu destino» - Entrevista de Rui Gonçalves a Manuel Filipe», in AAVV – *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, Lisboa, Filgráfica (imp.), 1979.

Valdemar, António, «Manuel Filipe: depoimento de um pintor sobre a sociedade», *Diário de Notícias*, ano CXIX, n.º 41.449, 14-VIII-1982.

«Encontro com Manuel Filipe», *Algar: Revista Cultural*, n.º 2, Casa Museu Fernando Namora, Condeixa-a-Nova, Novembro de 2001.

Bibliografia

AAVV, *Manuel Filipe*, (J Man, org.) brochura, Estoril, Escola Secundária de S. João do Estoril, 1995.

Alvarenga, Fernando, *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual*, Porto, Edições Afrontamento, 1989.

Azevedo, Fernando (1947), «O neo-realismo na 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas, 1947» in *Colóquio / Artes*, II série, n.º 48, ano 23 (Março de 1981).

Blanchot, Jean-Pierre, *Cotação de artistas portugueses em Leilão*, Scrible, Lisboa, 2010.

Calheiros, Luís, «A Metade nocturna do belo; o horrível nas artes (Subsídios críticos para um estudo diacrónico da fealdade artística)», *Revista de História das Ideias*, Coimbra, FLUC, IHTI, vol. 32, 2011.

Castro, Laura, *Júlio Resende. Tentações da pintura ocidental*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

Costa, Gabriel J. Andrade da, «Da pintura portuguesa neo-realista (relatório)», in *Insulana*, s.n., Ponta Delgada, 1991.

Costa Dias, Luís A., «Contributo preliminar para o conceito de ‘geração de 1937’», *Vértice*, Nova Série, n.º 75, Dezembro de 1996.

Costa Dias, Luís, *O Vértice Cultural de uma demonstração cultural – Imprensa periódica na formação do Neo-realismo (1930-1945)*, Tese de Dout., FLUC, pol., 2011.

D'Espiney, R., «A Geração de 60 em Portugal», in *Sociologia. Problemas e Práticas*, n.º 8, 1990, pp. 113-127.

Dias, Pedro (org. e textos), *A pintura de Coimbra do Tempo da Escola Livre: 1878 – 1936*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, 1984.

Dias Coelho, José, *Leiria entre 1920 e 1940: sensibilidade e vida quotidiana*, tese de mestrado, Coimbra, FLUC, pol., 1998.

Dionísio, Mário, *A Paleta e o Mundo*, vol. II, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

Dionísio, Mário, “Neo-Realismo”, in *Fase Negra de Manuel Filipe: 1943-1945*, Lisboa, Filigráfica – Impressão e Artes Gráficas, Lisboa, 1978 / reimp.1979.

Dionísio, Mário, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987.

Duarte Santos, Luísa, «A Arte e o Povo: neo-realismo e as artes plásticas» in *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo*, Vila Franca de Xira, CMVF de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2007.

Duarte Santos, Luísa, «A fase negra de um pintor avisado» in *Manuel Filipe: a Fase Negra. 1943-1948*, catálogo, Condeixa, CMCN, 2015.

Eco, Umberto (dir.), *História do Feio*, Lisboa, Difel, 2007.

Evans, G. S. (2002) «Magical Realism and its meanings: a not so necessary confusion», in *Janus Head. Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology*: <http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficEvans.html>

Fantoni, Guillermo A., Prefácio a *El realismo como vanguardia. Berni y la Mutualidad en los 30*, Rosario / Buenos Aires, OSDE, 2014:
[http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$277.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$277.pdf)

Feijó, Rui, «Condição do Artista», *Vértice*, vol. II, fascículo 6, nº 27-30, Março de 1946.

Fernandes, Vasco da Gama, *Presença*, Tipografia Leiriense, L.^a, Leiria, 1968

Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, Figueiró dos Vinhos, Academia de Letras e Artes Lusófonas / Câmara Municipal de Condeixa-a-Nova, 2016

França, José-Augusto, «Itinerário doas anos 40», *Colóquio / Artes*, n.º 48, II série, ano 23, Março de 1981.

França, José-Augusto, *História da Arte Ocidental: 1780-1980*, Lisboa, Horizonte, 1987.

França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*, Lisboa, Bertrand ^{3ª}, 1991.

Gassier, Pierre, Wilson, Juliet, e Lachenal, François, *Goya. Life and Work*, Friburgo, Evergreen, 1994.

Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal: 1940/1980*, Lisboa, ICLP / Ministério da Educação, 3ª edição, 1991.

Gonçalves, Rui Mário, «As Artes Plásticas: a lenta emergência da Modernidade» in Reis, António, *Portugal Contemporâneo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 1992.

Gonçalves, Rui Mário, «1943-1956. Neo-Realismo. Surrealismo. Abstraccionismo» in Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte em Portugal*, vol. V, Lisboa, Alfa, 1992.

Gonçalves, Rui Mário, «Um neo-realismo sem margens», *Neo-Realismo / Neo-Realismos*, Catálogo, CM Matosinhos – Galeria Municipal Arménio Losa, Matosinhos, 1996.

Henriques, João Laranjeira, *A poesia no neo-realismo português. Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*, tese de doutoramento, Lisboa, FLUL, 2010. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3789/1/ulsd060903_td_Joao_Henriques.pdf

Henriques, Paulo, «Entre a Guerra e a Revolução: 1940-1974», in *Imagens da Família – Arte Portuguesa: 1801-1992*, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha, 1994.

Henriques da Silva, Raquel, «Sinais de ruptura, livres e humoristas» in Pereira, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, vol. III, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1995.

Laban, Michel, *Cabo Verde: Encontro com escritores*, vol. I, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992.

Man, José, *A Viragem de um sonho interrompido*, Cascais, Câmara M. de Cascais, 2011.

Marx, Karl e Engels, Friedrich., *Antologia Filosófica*, Lisboa, Editorial Estampa, 1974.

Marx, Karl e Engels, Friedrich, *Sobre a Literatura e a Arte*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971.

Matos Loureiro, Diana Maria de, *Análise da página Arte do jornal «A Tarde»: 1945*, Porto, FLUP, tese de mestrado, pol., 2013.

Moita, Irisalva, *Lisboa: Século XX nas Artes Plásticas*, Lisboa, CM Lisboa / Casa da Cerca, 1991.

Mota, Arsénio, *Dicionário de Autores Bairradinos*, Edição Digital, Junho de 2015: <http://issuu.com/arseniomota.blogspot.com/docs/dicionario-bairrada>, a 26-XI-2015.

Mota Redol, António, «Neo-Realismo: Pluralidade de vias e de domínios», in AAVV, *O Movimento Neo-Realista e o Museu do Neo-realismo*, Vila Franca de Xira, CMVFX, 2002.

Namorado, Joaquim, “Exposição de Manuel Filipe”, *Vértice*, Vol. I, fascículo 3, nº 12-16, Maio de 1945.

Namorado, Joaquim, «Artistas Portugueses - Manuel Filipe», *Gazeta de Coimbra*, ano 35, nº 5001, 4-VII-1946.

Namorado, Joaquim, «Duas fases da obra de Manuel Filipe», *Vértice*, vol. XXXVIII, nº 410 / 411, Julho – Agosto, 1978.

Namorado, Joaquim, «Um Romance visto de dentro», introdução a Namora, Fernando, *Fogo na Noite Escura*, Mem Martins, Europa-América, 1988 (14ª ed.).

Oliveira, Mário de, «Manuel Filipe, a coerência de ser artista», in *Manuel Filipe A Fase Negra: 1943-1948*,

Palla, Victor, «Crítica – Manuel Filipe Expõe nos Fenianos», *Arte*, suplemento de *A Tarde*, ano I, n.1, 9-VI-1945.

Penim, Lúcia, *A Alma e o engenho do currículo. História das disciplinas de Português e de Desenho no ensino secundário do último quartel do século XIX a meados do século XX*, {acesso digital: Repositório da Universidade de Lisboa}, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

Pita, António Pedro, Pita, «Inventar os sentidos do tempo. Eduardo Lourenço e o ‘Neo-realismo’ como problema», in Lourenço, Eduardo, *Obras Completas*, Lisboa F. C. Gulbenkian, vol. II, 2014.

Pita, António Pedro, «Para um retrato futuro de Joaquim Namorado», in *Joaquim Namorado – Tudo existe o que se inventa é a descrição*, V. F. de Xira, CMVFX, Museu do Neo-Realismo, 2014.

Pomar, Alexandre, *Júlio Pomar. O Neo-Realismo, e depois (1942-1968)*, disponível: https://independent.academia.edu/AlexandrePomar/Books/760763/Julio_Pomar._O_neorealismo_e_depois._1942-1968

Pomar, Júlio, *Parte Escrita I. 1942-1960* (org. de Pedro Faro), Lisboa, CML / Atelier Júlio Pomar, 2014.

Ramos de Almeida, António, «Notas para o Neo-Realismo», *O Diabo*, n.º s 313, 315, 318 e 320 de 21-IX, 5-X, 26-X e 9-XI de 1940.

Ramos de Almeida, António, «A Exposição de Primavera no Porto», *Mundo Literário*, ano 1, n.º 10, 13-VII-1946.

Rodrigo, Lino; Pessoa, Miguel; e Leone, Palmira, «Manuel Filipe – O Homem e o Pintor», in *Galeria Manuel Filipe*, Condeixa, Câmara Municipal de Condeixa, 1996.

Rodrigo, Lino; e Pessoa, Miguel, «Fernando Namora, Manuel Filipe e Deniz Jacinto: Um triângulo de irreverências no território do Eco-Museu de Condeixa» in *Encontro Neo-realismo: reflexões sobre um movimento: perspectivas para um museu*, V. F. de Xira, CMVFX., 1999.

Roh, Franz, *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.

Rosmaninho, Nuno, «António Ferro e a propaganda nacional antimoderna» in Torgal, L. R. e Paulo, H., *Estados Autoritários e Totalitários e as suas representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2008.

Santos, David, «A Ideia de Cidade no Neo-Realismo Pictórico Português», in *Nova Síntese: textos e contextos do Neo-Realismo*, n.º 4, Lisboa, Edições Colibri, 2004.

Santos, David, «Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo:

caminhos do neo-realismo visual português» in *Uma Arte do Povo, pelo Povo e para o Povo – Neo-Realismo e Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-realismo, 2007.

Santos, David, «O neo-realismo pictórico e utopia política do pós-guerra: os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira» in *Batalha pelo conteúdo: Exposição documental, movimento neo-realista português*, VF de Xira, MNR-CMVF, 2007.

Santos Conceição, A., *Condeixa-a-Nova*, (Porto), edição de J. M. Gaspar, 1983, 2ª

Sardo, Delfim, «Trilogia: Deus Pátria e Família», in *Manuel Filipe. A Fase Negra. 1943-1948*, Catálogo, Condeixa, CMC, 2015.

Silva, Paulo, *Fernando Namora por entre os dedos da PIDE*, Coimbra, Minerva,, 2009

Sousa, Ernesto de, *Pintura Neo-realista: 1943-53*, s. l. Artis, 1966

Tannock, Michael, *Portuguese 20th century Artists: A biographical Dictionary*, Chichester, Phillimore, & C., 1978

Vasconcelos, Arménio, Nota de Abertura, in Ferreira, Cláudia, *Uma aproximação à Fase Negra de Manuel Filipe*, Figueiró dos Vinhos, Academia de Letras e Artes Lusófonas, CMCM, 2016

Webgrafia

<http://www.cmcondeixa.pt/ManuelFilipe/MF.html>

<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

<http://www.museudoneorealismo.pt/>

<http://www.cm-condeixa.pt>

<http://www.cm-leiria.pt/uploads/documents/file/4027/leiria-ruas-e-ruelas.pdf>

<http://www.cm-condeixa.pt/menu/cultura/pintores/joaquimMelanio.html>

<https://sigarra.up.pt/up/pt/webbase.gerapagina?pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20lino%20ant%C3%B3nio>

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Manuel Filipe e a sua *Fase Negra* (1942-45) no contexto do Neo-realismo pictórico

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	Manuel Filipe e a sua <i>Fase Negra</i> (1942-45) no contexto do Neo-realismo pictórico
Autor/a	João de Castro Amaral Archer de Carvalho
Orientador/a	Doutor Delfim Sardo
Membros do Júri	Doutora Luísa Trindade, Doutor António Pedro Pita, Doutor Delfim Sardo
Identificação do Curso	2º Ciclo em História da Arte, Património e Turismo Cultural
Área científica	História da Arte
Especialidade / Ramo	Arte Contemporânea: Pintura e Desenho Neo-Realistas
Data da defesa de dissertação	5 de Julho de 2016
Classificação obtida	18 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

RESUMO

Desenvolve-se este estudo sobre a Fase Negra (1942-45) do pintor Manuel Filipe (1908-1992) no contexto da polémica recepção em Portugal e da posterior repressão que sobre ele se abateu. Esclarecendo aspectos fundamentais da sua vida (quando começou a expor, ou se efetivamente escreveu e veiculou algum pensamento teórico estético sobre a arte e os artistas coevos), que permaneciam esquecidos ou ignorados, tentou-se entender a sua série de carvões à luz da emergente corrente neo-realista da qual, na vertente visual e gráfica, foi um dos pioneiros entre nós, fortemente influenciado pelo expressionismo alemão e a nova objectividade, mas também pelos muralistas mexicanos, entretanto muito divulgados entre nós.

A série dramática estrutura-se tematicamente à volta dos excluídos e dos marginalizados, da exploração operária e da exaltação do papel da Mulher, constituindo um amplo painel, formalmente não homogéneo, pois utiliza várias linguagens plásticas, de uma galeria de monstros e de um bestiário inumano representativo da atitude crítica do autor e testemunho da difícil situação da produção artística e cultural no auge da ditadura do Estado Novo.

PALAVRAS - CHAVE: História da Arte / Arte Contemporânea em Portugal /

Neo-realismo / Pintura Portuguesa Neo-Realista / Fase Negra / Manuel Filipe

ABSTRACT

The present study develops a research on the Fase Negra (1942-45) painter Manuel Filipe (1908-1992) as part of its controversial reception in Portugal and repression about it fell. Clarifying key aspects of your life (as he began to expound, or effectively written and ran some aesthetic theoretical thinking about the art and the artists coevals to Manuel Filipe), who remained forgotten or ignored, we tried to understand their set of carbons in the light of neorealist current emerging which, in visual and graphic aspects, he was a pioneer among us, heavily influenced by German expressionism and the new objectivity, but also by the Mexican muralists, however very popular with us.

The dramatic set is structured thematically around the excluded and the marginalized, the working farm and the exaltation of the role of women, representing a broad panel, formally inhomogeneous, it uses several plastic languages, a monster gallery and a representative inhuman bestiary of the critical attitude of the author and witness to the plight of the artistic and cultural production at the height of the Estado Novo dictatorship.

KEY WORDS: Art History/ Contemporary Art in Portugal/ Neo-Realism/

Portuguese Painting Neo-realistic/ Fase Negra/ Manuel Filipe

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostava de agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Delfim Sardo, que me apresentou e propôs (para um trabalho de licenciatura) o tema nas aulas de História do Pós-guerra em Portugal. Em parte é a ele que devo o gosto e o interesse por este trabalho.

Gostava de agradecer às instituições públicas e privadas (Museus, Galerias, centros de cultura e arte, etc) que me disponibilizaram as suas bibliotecas e a respectiva documentação sobre Arte Portuguesa, sobre o Neo-Realismo, sobre exposições e documentação de Manuel Filipe: à Biblioteca Nacional de Portugal, à Fundação Calouste Gulbenkian (Biblioteca de Arte), à Fundação Serralves, ao Centro Mário Dionísio (na pessoa da Dr.^a Eduarda Dionísio), aos funcionários dos arquivos distritais de Castelo Branco, da Guarda e de Leiria, aos funcionários da Universidade de Coimbra (Museu Académico, Biblioteca Geral, Instituto de História da Arte da FLUC), Sociedade Nacional de Belas Artes (na pessoa do sr. António Silva). Quero ainda agradecer às Instituições que me disponibilizaram o acesso às obras: FCG, Fundação Serralves, Museu Municipal Santos Rocha, Museu da Guarda, Museu Tavares Proença, Museu José Malhoa, Museu do Chiado (Lisboa), à Fundação Dionísio Pinheiro, às Câmaras Municipais de Condeixa e Vila Franca de Xira, ao Museu do Neo-realismo, à Casa Museu-Fernando Namora, e à Galeria Manuel Filipe, quero também agradecer aos particulares que disponibilizaram as suas obras para serem consultadas.

A título pessoal, nunca esquecerei a ajuda prestada pelas seguintes pessoas: a professora Raquel Henriques da Silva, a Anita, o Dr. Rui Miranda, a Dr.^a Cláudia Ferreira, o Sr. Rogério Freitas, o Dr. Arménio Vasconcelos, o Dr. Morais Sarmiento pelas conversas e orientação, a Paula Moura Relvas, o Dr. Cravo e a Dr.^a Alexandra Firmo (B. M. de Coimbra), a Cidália Correia pelas informações prestadas, o auxílio do Dr. Paulo Silva, a orientação do Dr. Miguel Pessoa, a ajuda e orientação do Doutor António Pita e aos filhos de Manuel Filipe (que gentilmente me concederam uma pequena conversa sobre o seu pai). Penso não me ter esquecido de ninguém; se o fiz, perdoem-me mas não foi por mal, mas foi por falha de memória.

Agradeço a todos os meus amigos, colegas de faculdade, e familiares, que de algum modo me deram força, ânimo e me acompanharam ao longo de todo este processo, em particular: ao Octávio, à Helena, à Inês, à Susana, ao Francisco, ao Cascalheira, e aos meus amigos de curso.

E por último, mas não menos importante, à minha família (pai, mãe e irmãos) que me incentivou, aturou e ajudou nestes momentos difíceis.

Um especial agradecimento ao meu pai, "velho mestre", que me orientou neste árduo caminho que é produzir uma tese.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I Manuel Filipe: Dados para uma biografia do pintor, do professor e do cidadão	3
Coimbra e a vida universitária.....	5
Os anos 30: do grupo Os Divergentes à afirmação singular.....	9
1938: Viagem de formação artística por França e Suíça.....	15
Leiria e os anos 40 da produção da Fase Negra.....	17
Atravessar o deserto: o silêncio (quase) plástico.....	26
A intensificação da vertente pedagógica e a afirmação do didacta.....	27
A pintura de volta e à volta da pintura: e o reconhecimento livre da.....	31
Alguns sinais de posteridade.....	38
CAPÍTULO II. Manuel Filipe e o Neo-Realismo – ou o neo-realismo de MF	43
Uma «nova realidade» cultural: a emergência do Neo-realismo como «novo humanismo».....	43
O Neo-realismo pictórico: em torno do conceito.....	51
O Neo-realismo pictórico: a raiz no segundo expressionismo.....	53
Demarcando os campos: o texto (escondido) de Manuel Filipe numa polémica à volta do «realismo».....	58
Depois da <i>Seara</i> . A defesa do neo-realismo, em campo aberto.....	63
Reforço das solidariedades intelectuais e artísticas: em torno da arte neo-realista e em particular da pintura.....	65
MF: a delimitação do campo do neo-realismo plástico	71
Ideia, criação e composição.....	73
CAPÍTULO III	76
O tumulto jornalístico.....	77
Vandalismo legionário e ultramontano.....	83

A recepção ao segundo ciclo de exposições, 1946-47: a Exposição de Primavera e as EGAP.....89

A recepção crítica especializada entre as décadas de 1960-90.....93

CAPÍTULO IV.....97

Questão prévia: estabelecer uma cronologia.....97

Análise tipológica e diacrónica da série.....99

Rumo à Cidade Nova: um neo-realismo urbano-industrial.....100

Ciclos temáticos da Fase Negra:102

1. Ciclo temático do Trabalho: um realismo socialista.....104

2. Ciclo temático da Guerra: a galeria dos monstros.....110

3. Ciclo temático da sagrada Família – e das suas margens.....115

4. 4. Ciclo temático dos Excluídos: o bestiário humano.....121

5. Ciclo temático da Tragédia: os despojos da boda.....126

6. Ciclo temático do Despertar da Consciência: a insurreição.....131

7. Ciclo compositivo abstracto-geométrico: uma outra via na mesma direcção.....137

8. Trilogia (Deus, Pátria e Família): a apoteose (da) crítica.....138

CONCLUSÕES:.....142

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....146

Fontes manuscritas / Documentação / Arquivos.....146

Fontes Orais.....147

Fontes Impressas.....147

Catálogos de Exposições em que MF participa.....148

Textos de Manuel Filipe editados na Imprensa.....153

Entrevistas editadas a Manuel Filipe.....154

Bibliografia Geral.....154

Webgrafia.....158