

Ateliers de arte e oficinas da liberdade na correspondência de, e para, artistas portugueses dos inícios do século XX

Laura Castro¹

Tem sido amplamente citada em documentos sobre arte contemporânea a expressão do crítico brasileiro Mário Pedrosa, o *exercício experimental da liberdade*, escrita em 1970, e publicada em 1973, no texto intitulado *A Bienal de Cá para Lá*, a propósito da Bienal de S. Paulo. Uma expressão relativa à arte como exercício de liberdade, à liberdade em acção e à acção em liberdade relativa ao contexto contemporâneo:

Daí surgiram, ao lado das produções ainda manipuladas e manipuláveis para o mercado da arte, as mais desabridas ou as mais niilistas experiências atuais por aqui e pelo mundo. Elas se entregam, consciente ou inconscientemente, a uma operação inteiramente inédita com esse carácter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício, mas o exercício experimental da liberdade².

1. Professora da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Email: lcastro@porto.ucp.pt. A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

2. PEDROSA, 1973: 508.

Entre as utilizações desta expressão está a da exposição comissariada por Rina Carvajal e Alma Ruiz para o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1999³. As curadoras da exposição afirmam sobre os artistas dos anos 60 e 70:

they did not conceive the work of art as an object, but as an open proposition. This shift enabled them to liberate themselves from the constraints of the market, of institutions, of tradition. [...] These artists regarded artistic practice as a mode of liberation, as process by which they could undo traditional categories of the artist, art object, and viewer⁴.

Este entendimento da noção de liberdade na arte opõe-se à arte mercantil, o que envolve o abandono do objecto artístico em favor de processos marcados pela abertura e a prática afastada do campo institucional e mercantil. O crítico Delfim Sardo, que também se apropriou das palavras de Mário Pedrosa para título de livro, define do seguinte modo essa viragem:

O projecto de libertação que se vai configurando pertence ao domínio da expectativa de criação de um lugar protocolado e móvel que se foi definindo cada vez com maior dificuldade, simultaneamente conectivo, participado e auspiciosamente não autoritário. [...] uma tendência para a exogenia que [...] marca toda a arte do século XX, tendo o seu corolário a partir das segundas vanguardas e que pode ser associada a vários vectores: por um lado, prende-se à ideia de que a arte deve sair de si, deve invadir o terreno da vida, ou do social, ou do cultural, ou do político⁵.

A liberdade artística nasce da emancipação de protocolos questionados, alterados e substituídos: «ser o *exercício experimental da liberdade* necessita [...] ser o *exercício crítico da liberdade* — mesmo que essa crítica se exerça a partir da tradição da ruptura»⁶. Esta liberdade é, antes de mais, liberdade de processos, metodologias, modos de fazer.

3. *The Experimental Exercise of Freedom*. Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 17 de Outubro de 1999 a 23 de Janeiro de 2000.

4. FARMER, 2000: 23-24.

5. SARDO, 2017: 42-43.

6. SARDO, 2017: 45.

De que se libertavam os artistas, particularmente a partir dos anos 60, visados pelos autores referidos? Dos códigos e das práticas modernistas que, por sua vez, se haviam já libertado das práticas e dos códigos académicos e naturalistas. A história revela-nos que a arte moderna e contemporânea se reconfigura e renova através da contestação, da experimentação e da crítica, e que estas assumem um carácter libertário. São sempre feitas em nome da liberdade, da libertação e da independência. Vista desta perspectiva, a história da arte moderna e contemporânea valorizou estes ciclos e contraciclos balizados por momentos de libertação.

Detenho-me brevemente sobre aquelas três palavras em contextos não artísticos, na sua relação com o poder e a autoridade. Sem ambição de exaustividade, assumo o eclectismo e o carácter sumário das referências seguintes, oriundas de campos disciplinares diversos.

Os antropólogos Moises Lino e Silva e Huon Wardle⁷ numa ampla investigação sobre as liberdades, assente nos contributos da antropologia e da etnografia, combinando as perspectivas semântica, ontológica e pragmática, abordam as subtilezas da terminologia motivadas pela cultura, e o modo como as liberdades são praticadas em diferentes contextos espaciotemporais. A constelação terminológica examinada inclui três termos: liberdade (*freedom*), liberdade (*liberty*) e autonomia. Afirmam os autores sobre eles: O primeiro *freedom*, inscrito numa dimensão individual e subjectiva, é entendido como a capacidade de exercer o livre-arbítrio, de agir sem constrangimentos. O segundo, *liberty*, inscrito numa dimensão objectiva, é entendido como a garantia de direitos e prerrogativas decorrentes da condição de pertença a uma comunidade. Genericamente pode ser entendido como a dimensão política ou como a faceta social e pública da liberdade. O terceiro, autonomia, entendido como a capacidade de as sociedades se governarem a si próprias e com o sentido de autodeterminação e independência de poderes externos é extensível à capacidade de os indivíduos controlarem o seu destino. Enquanto os últimos termos estão associados a regulamentação, deveres e leis, o primeiro releva principalmente a ausência de limitações.

No clássico *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, de Raymond Williams, a palavra liberdade não aparece, mas são incluídas as palavras *liberal* e *liberation*. Enquanto o termo liberal encontra o sentido político de liberdade

7. LINO E SILVA, WARDLE, eds., 2017.

(*liberty*), anteriormente referido, ou seja, permissão para actuar de determinada maneira, privilégio, distinção (antes de assumir uma conotação partidarizada a partir do século XIX), o termo libertação evidencia afinidades com o de autonomia, surgindo associado a movimentos emancipatórios que vão da libertação colonial à libertação das mulheres⁸.

A arte e os artistas do século XX exercitaram a sua autonomia face às propostas académicas de cada momento, afirmaram a arte como confronto, na tentativa de construir um percurso alheio a mestres e a modelos convencionais. Ao fazê-lo, alimentaram a utopia de uma expressão individual, intuitiva e plena, que produziu uma percepção generalizada acerca do artista — aquele que actua em liberdade. Tal percepção tornou-se dominante, não apenas no senso comum, mas invadiu campos disciplinares, os mais diversos.

No livro *Escape from Freedom*, de Erich Fromm, publicado em 1941, os artistas encarnam a liberdade através da expressividade espontânea:

While spontaneity is a relatively rare phenomenon in our culture, we are not entirely devoid of it. [...] I should like to remind the reader of some instances where we all catch a glimpse of spontaneity. In the first place, we know of individuals who are or have been spontaneous, whose thinking, feeling, and acting were the expression of their selves and not of an automaton. These individuals are mostly known to us as artists. As a matter of fact, the artist can be defined as an individual who can express himself spontaneously. [...] Positive freedom as the realization of the self implies the full affirmation of the uniqueness of the individual⁹.

De fôlego histórico e teórico, a obra de Fromm, feita sob o impacto dos totalitarismos do século XX, apresenta um diagnóstico do exercício da liberdade, entendendo que a luta para a conquistar, inerente à natureza humana, está permanentemente ameaçada. Os sintomas dessa ameaça são as fugas da liberdade, a autocensura, atitudes acríicas, contenção de emoções, sujeição a medos e crenças. A sua tese é a seguinte:

8. WILLIAMS, 1983: 179-183.

9. FROMM, 1969: 285, 290.

modern man, freed from the bonds of pre-individualistic society, which simultaneously gave him security and limited him, has not gained freedom in the positive sense of the realization of his individual self; that is, the expression of his intellectual, emotional and sensuous potentialities. Freedom, though it has brought him independence and rationality, has made him isolated and, thereby, anxious and powerless. This isolation is unbearable and the alternative he is confronted with are either to escape from the burden of his freedom into new dependencies and submission, or to advance to the full realization of positive freedom which is based upon the uniqueness and individuality of man¹⁰.

Fromm estabelece uma dupla liberdade: a liberdade negativa que consiste em escapar à tirania, à autoridade, às restrições, aos obstáculos; a liberdade positiva que consiste na capacidade de realização e no controlo do próprio destino. Eis uma dupla liberdade que se adequa à prática dos artistas livres e independentes. Ao abrigo destas designações recorrentes desde a segunda metade do século XIX, eles exerceram as suas prerrogativas, gerando um circuito paralelo e alternativo ao existente. Preenchiam o lugar outrora ocupado por outros renovadores que, por sua vez e no seu tempo, haviam assumido idêntico papel. Cultivaram, paralelamente, o seu direito a uma prática fora dos poderes estabelecidos e dos respectivos sistemas de exposição e premiação, fora das instituições culturais, como a crítica, o colecionismo ou o ensino oficial. Liberdade, libertação e autonomia geram um esquema de sucessão de poderes que é particularmente evidente no contexto modernista.

Também nos planos político e social, a liberdade parece ser uma condição do ser moderno, como diz Eisenstadt:

No centro deste programa cultural encontrava-se a ênfase colocada na autonomia do homem ou da mulher [...] dos grilhões da autoridade política e cultural tradicionais. Neste processo de contínua expansão do domínio da liberdade e da actividade pessoal e institucional¹¹.

10. FROMM, 1969: viii.

11. EISENSTADT, 2001: 142.

Embora não contemplada pelo estudo de Eisenstadt, a arte desempenhou um papel fundamental na construção do programa moderno, na procura da autonomia. João Barrento inscreve a liberdade no moderno, lembrando os seus dois protagonistas: razão e sujeito. Sobre eles afirma:

é bom não esquecer que o dinamismo e a produtividade teórica e estética da nossa modernidade se devem essencialmente ao facto de a segunda destas figuras — o Sujeito — se ter transformado desde logo na consciência crítica da primeira: ao longo do século XIX, torna-se evidente como a afirmação da liberdade individual entra em conflito com as pretensões universalistas de uma Razão que a princípio se apresenta triunfante e absoluta, para progressivamente se ir remetendo a um lugar já só instrumental, nas sociedades do consumo e da comunicação¹².

O debate sobre a liberdade no modernismo traz à superfície as tensões entre liberdade e razão, necessidade, função e, simultaneamente, as afinidades entre liberdade, instinto, expressão e autonomia estética. É a velha querela entre, por um lado, a liberdade social e cívica, do eu social, do artista em sociedade, e, por outro, a liberdade artística, da criação autónoma, do eu individual, do artista contra a sociedade. Ou, uma vez mais, a questão da liberdade negativa, do artista como estranho, agindo contra a sociedade, e da liberdade positiva, do artista impondo a sua subjectividade absoluta.

Tais tensões e afinidades germinam ao longo dos finais do século XIX e da primeira metade do século XX, em diários, manifestos, cartas e exposições e nesse lugar mítico do modernismo, que é o *atelier*. O *atelier* faz parte da construção da *persona* taciturna e solitária do artista, mas também da figura social do artista no mundo.

Nos meados do século esta polarização extremou-se. Num texto de 1948, Georges Lukacs aborda duas formas de arte, a arte autónoma realizada no interior da torre de marfim e a arte social com o seu lugar e o seu papel nas lutas do tempo. Para o filósofo, entre aquele que parece criar livremente e aquele que parece criar condicionadamente, há mais pontos de contacto do que de afastamento. Liberdade e necessidade podem encontrar-se. No seu entender, toda a arte é livre, independentemente de ser expressão individual ou de estar integrada nas

12. BARRENTO, 2001.

dinâmicas sociais para as quais contribui. Do mesmo modo, toda a arte é social porque, se se reduzisse a um monólogo, não seria arte e a sua essência reside na relação com o público. No entanto, o capitalismo teria corrompido este contrato, levando à reificação da arte e à sua transformação em mercadoria. Na sua matriz marxista, Lukacs tenta desmontar a noção de arte dirigida, argumentando com base na recuperação dos laços entre o artista e o seu público. Nas suas palavras, o *atelier* era ainda símbolo do individualismo do artista que importava combater:

Tout cela n'est pas un problème interne de l'art, un problème d'atelier; c'est l'affaire d'une transformation idéologique. Le problème de la liberté de l'art, sans être simplement identique au problème général, social, philosophique de la liberté, n'en est cependant pas indépendant. [...] «La liberté», disait Hegel, «n'est que la connaissance de la nécessité». Là se trouve — et non pas dans l'univers du soupirail du Moi enfermé en lui-même — la liberté nouvelle, véritable¹³.

Uma extensa bibliografia tem sido dedicada ao tema do *atelier*, às anedotas, histórias e mitos dos artistas no *atelier*.

A oposição entre os bem-sucedidos, com vastas encomendas e fortes ligações ao poder, instalados em luxuosos estúdios, e os boémios que partilhavam *atelier* e ocupavam pequenos espaços desconfortáveis, tem sido objecto de numerosos artigos e monografias. Num inquérito à literatura do século XIX, Véronique Rodriguez procurou mostrar como o *atelier* constitui uma representação deliberada da figura moderna do artista em termos estéticos e sociais¹⁴. Daniel Poublan recorre à palavra dos artistas na correspondência, em diários e autobiografias para penetrar na vivência de *atelier* e particularmente na relação entre artista e modelo, numa leitura também plena de incidências de género¹⁵. Sandra Kisters dedicou-se a investigar o que revelavam e ocultavam os artistas nos seus estúdios e o modo como utilizavam a representação pictórica e fotográfica dos seus espaços de trabalho, como estratégia de construção da sua imagem¹⁶. Terry Atkinson, num contributo crítico para o ensino da arte, considera que o paradigma romântico (e depois modernista) da expressão espontânea de sentimentos e do livre curso

13. LUKACS, 1948: 291-292.

14. RODRIGUEZ, 1999.

15. POUBLAN, 2006.

16. KISTERS, 2013.

da imaginação perpetua aquilo que designa por fantasmas do *atelier*, levando à valorização das práticas tradicionais de estúdio e à desvalorização do papel da teoria na arte¹⁷.

Teresa Azevedo, no estudo sobre a musealização dos *ateliers*, assinala as funções que cada época lhe atribuiu. Sobre a síntese dos usos do *atelier* no século XIX, pairam também a liberdade, a libertação e a autonomia:

a) o ateliê como espaço de afirmação pessoal do estatuto do artista (através, por exemplo, da realização de encontros sociais); b) o ateliê como lugar de exposição e venda de obras de arte (numa altura em que a prática artística se tornava cada vez mais independente de encomendas exteriores); c) o ateliê como espaço de treino e aprendizagem, complementar às academias de belas-artes; d) o ateliê como lugar privado de retiro e reflexão para o artista; e) o espaço exterior como ateliê temporário; f) o ateliê móvel (como o barco de Monet); g) e o ateliê como espaço de discussão entre artistas sobre novas possibilidades para a arte e para as práticas artísticas¹⁸.

Noutro contexto abordei um caso português, o de António Carneiro (1872-1930), que continuo a considerar um caso emblemático de utilização instrumental do *atelier* (espaço de reclusão e de encontros electivos) na construção da sua *persona* artística, complementada por uma fortuna crítica atenta à singularidade do espaço de trabalho ocupado pelo pintor¹⁹.

No presente artigo, tratarei o caso de artistas que gravitam em redor do pintor Dordio Gomes (1890-1976), com recurso à correspondência pertencente ao arquivo da família deste artista onde se conservam cartas e postais dos seus amigos, os escultores Diogo de Macedo (1889-1959), Francisco Franco (1885-1955) e Mabel Gardner (1892-1967)²⁰. Para os portugueses que rumaram a Paris em

17. ATKINSON, 1990.

18. AZEVEDO, 2018: 72.

19. CASTRO, 2012: 15-21.

20. Dordio Gomes estivera como pensionista do Estado em Paris em 1911, tendo visto a bolsa interrompida. Entre 1921 e 1926 voltará para uma segunda estadia. É neste período que aprofunda a amizade com as figuras referidas. As cartas consultadas e parcialmente transcritas encontram-se no arquivo de Dordio Gomes, na posse da família, no Porto. Este arquivo, que referenciarei como *Arquivo Particular Dordio Gomes*, foi objecto de um tratamento preliminar com vista à identificação de materiais destinados ao livro sobre aquele artista, a editar em 2021. Um agradecimento é devido ao filho do artista, o arquitecto José Luís Dordio, e ao neto, o Dr. Paulo Dordio, que disponibilizaram e autorizaram a publicação deste material.

finais do século XIX e primeiras décadas do século XX, o *atelier* foi o ponto de encontro e debate, de descoberta de ideários e práticas. A vivência comunitária foi central para os que procuravam complementar a sua formação fora de Portugal. Embora todos procurassem os mestres dos grandes *ateliers* da École de Beaux Arts e os *ateliers* livres que existiam na capital francesa, o *atelier* individual ou partilhado com outros artistas terá sido o lugar da liberdade. As cartas trocadas entre aqueles artistas na segunda metade da década de 20, após o regresso a Portugal, em 1926, estão plenas da nostalgia de Paris e da camaradagem do *atelier* que caracteriza as gerações do modernismo.

Em carta, não datada, de Francisco Franco, que está a trabalhar na estátua do navegador Zarco²¹, projecto que o celebrizaria como um dos estatuários do Estado Novo, escreve a Dordio que se encontrava na sua terra natal, no Alentejo:

Não sei que seja em Arraiolos, mas nós na Madeira só se vive com saudades do nosso atelier de Paris. Distinguemos. Atelier onde se trabalha desde pela manhã até à noite, atelier onde regularmente o modelo posa. Dos camaradas que nos acompanharam e do ambiente de simpatia para com os artistas e a arte. Aqui tudo é materialidade, e talvez em todo o Portugal, a razão da sua desgraça seja a sua sensibilidade embotada²².

A correspondência de Diogo de Macedo para Dordio Gomes exprime idêntica desolação.

Em carta não datada, escrita na Figueira da Foz, escreve:

Eis-me de volta a Lisboa. Tudo sempre igual, uns a marcharem para a direita e outros para a esquerda. Os mais antipáticos são os parados. [...] Sobre o nosso Franco foi com tristeza que li as suas palavras. O Manta²³ repetiu-mas agora em Lisboa. Será um desastre o ele quedar na madeira. E nós — talvez os seus melhores amigos — sem lhe podermos deitar a mão... Pelo que me conta o Manta, só

21. Estátua de João Gonçalves Zarco, de 1927, instalada no Funchal.

22. FRANCO, [1925].

23. Trata-se do pintor Abel Manta (1888-1982) que esteve em Paris entre 1919 e 1925, tendo partilhado atelier com os artistas anteriormente referidos.

*um gesto enérgico ou de loucura o arrancaria ao anéantissement para que caminha*²⁴.

Não é apenas a ausência do *atelier*, espaço de criação individual que faz falta a estes artistas, mas a ausência da sociabilidade que o *atelier* potenciava. Mabel Gardner²⁵ exprime de forma clara o que representava o *atelier*, em carta de 1925: «Dordio — C'est Paris et nos ateliers qui me semble tout étrangers ces premiers jours — sans vous trouver ici»²⁶. E em carta enviada de San Gimignano, Itália, escreve:

*Dordio — si beau ce paysage. Je suis triste seulement car mes doigts travaillent si mal. [...] Est-ce que peut-être nos ateliers de Paris manquent? Où nous avons après tout travaillé si honnêtement, où on sentit qu'il faut travailler [...] il faut absolument chercher [...] Paris, après-tout n'est-ce pas? On aimait être lâche – on voulait créer quelque chose. C'était un tel plaisir voir dans l'atelier d'un autre ce qu'il a fait — on était si fier quand il a fait une chose où il y avait vraiment un peu de la vie — de la vérité*²⁷.

Em carta de 1929, enviada dos Estados Unidos, pode ler-se:

*Dans mon petit atelier — plus petit que le votre chez nous — commence un [...] un essai seulement peut-être ça, je connais à peine ce bois qui est si délicieux travailler — mais si magicien — mais c'est bon le sentir sous les outils — bon même voir la figure dedans puis prend forme si drôlement (?)*²⁸.

E, finalmente, em carta não datada, exprime a saudade do tempo em que partilhavam o ambiente do *atelier*:

On travaille bien lentement quand on a sérieusement froid — n'est-ce pas? — et mon atelier qui est si adorable l'été et le printemps et

24. MACEDO, [1928d].

25. Escultora americana, formada pela Rhode Island School of Design, radicada em Paris a partir da Primeira Guerra Mundial onde serviu como enfermeira.

26. GARDNER, [1925].

27. GARDNER, [1928].

28. GARDNER, [1929].

l'automne — se montre un peu hangar l'hiver — construit beaucoup plus légèrement que nos ateliers rue de Châtillon et même ma «cloche» que je soigne avec autant d'amour que Suzy²⁹ a soigné la vôtre — même ma cloche - fait très peu d'impression contre le temps d'hiver³⁰.

Para sobre os fragmentos transcritos, a necessidade de realização individual, inatingível fora do espaço de expressão plena e de comunhão entre pares que o *atelier* representa e que confere aos criadores a sua condição de artistas. Recuperando a terminologia atrás enunciada, é através desse lugar que é permitido aos modernistas existir, imaginar, exprimir-se e conceber as suas obras sem constrangimentos (*freedom*), usar das prerrogativas de artista que advêm da sua presença nessa comunidade (*liberty*) e, finalmente, autonomizar-se de certos quadros referenciais.

A relação entre liberdade e independência é, portanto, uma das características desta geração. Ao analisar a sua importância para os escritores simbolistas franceses, cúmplices dos artistas plásticos seus contemporâneos, Françoise Lucbert enumera os periódicos, as exposições e as sociedades de artistas que, entre os finais do século XIX e os inícios do século XX, continham as palavras livre e independente nos seus títulos, e eram muitos³¹. Todos procuravam afirmar-se à margem das instituições do universo artístico, academias e salões oficiais, embora não pudessem escapar completamente a essa movimentação e tirassem partido da notoriedade aí conquistada. Expor é uma actividade paradoxal, uma luta permanente com as instituições e o público, uma necessidade e um sintoma de mal-estar. Na carta de Diogo de Macedo, já referida, enviada a Dordio Gomes, o escultor refere-se à necessidade de expor nos seguintes termos «você manifesta desejos de expor — e eu acho bem porque é preciso tourear o meio»³². A descrição de uma das suas exposições³³ é sintomática da inquietação motivada pela exibição pública:

Lá abri a sala. O público tem corrido a ver-me, apesar da imprensa ter sido parca e porca em anunciar o meu esforço. Só dois jornais

29. Referência a Suzy, casada com o pintor Dordio Gomes.

30. GARDNER, [s.d.].

31. LUCBERT, 1999.

32. MACEDO [1928d].

33. Exposição individual realizada no Salão Bobone, entre 22 de Março e 2 de Abril de 1928.

falaram — tola mas elogiosamente —, mas não sei por que artes têm passado já algumas centenas de pessoas pela Bobone. Tenho tido bons amigos — sobretudo o Manta — a ajudar-me no protocolo de receber a clientela que me abraça mas nada me compra. Os bronzes são caros, a educação do meio é barata e o dinheiro fica recesso nos cofres dos colecionadores. Algumas promessas mas nada realizado. E eu, por feitio orgulhoso, adoço a pílula da minha desilusão com um sorriso e um erguer de cabeça, mas nada suplico a ninguém³⁴.

Sobre o total fracasso do acontecimento e a incompreensão do meio:

A minha exposição lá fechou. Vendas... nenhuma, ou pior, uma miséria. As esculturas ficaram-me em casa e os desenhos distribuí-os. [...] Foram pérolas a porcos, embora eu não julgasse que produzisse maravilhas. No entanto, creio que fiz uma exposição superior ao meio. Ficaram-me os bronzes para levar talvez a Sevilha ou a Paris onde conto no Outono estar. [...] Somos uns lunáticos. [...] O que eu faço cada vez mais é isolar-me. Arre! Fartinho de brutos e de idiotas. Só o Manta se salva neste meio de arte. Calcule agora o que penso de toda a cambada³⁵.

De Paris, a cidade onde se sente livre, manifesta-se impotente para lutar: «Quero cá passar o 14 de julho para dar liberdade aos meus instintos de selvagem [...] O mundo tem por missão caminhar. Aos bordos ou a direito, lá segue a sua rota. Eu continuo parado à esquina da vida, a gozar e a ver em que param as modas.»³⁶ O mesmo sentimento já surgira em missiva anterior: «Tenho planos e projectos mas é tal o desânimo que me anda cá dentro, que se não fora a camisa de sete varas burguesas em que me meti, fugia de novo para melhor meio. Não tenho estímulos nem coragem. Mais um naufrago.»³⁷

O sabor da independência e a adversidade da instituição, o sentimento da liberdade e a experiência da necessidade, conheceram-na estes artistas que se encontraram num território pleno de contradições. Um episódio relatado

34. MACEDO, 1928a.

35. MACEDO, 1928b.

36. MACEDO, 1929.

37. MACEDO, 1928c.

por Diogo de Macedo sobre o pagamento dos trabalhos para a representação portuguesa da Exposição Colonial de Paris, de 1931, é expressivo:

Eram 7 horas da tarde, e ao vir do atelier, soube na «Brasileira» pelo Manta, que o Comissariado³⁸ lhe havia enviado um telegrama anunciando-lhe as resoluções sobre os seus quadros. Ora eu considero tais resoluções uma vacalhice. Os artistas todas as vezes que têm para se imporem moralmente, não o fazem e por isso é que a tropa abusa no trato com eles. As reduções de preços que estes impõem são desiguais e indecentes. Disse-me o manhoso do Manta que eles resolveram comprar quadros ao metro, como em Sevilha. O processo é degradante. [...] Mas como já lhe disse acho que deve fazer tudo para vender os seus quadros. [...] Venda-os por quinze tostões, mas sem a ofensa da metragem. [...] Abaixo a ladroeira! Abaixo as máscaras, que em Arte não há carnaval! [...] Depois de falar consigo pelo telefone, fui ao Comissariado [...] E deixei bem marcado o protesto [...] Estavam furiosos e atiravam-se a mim. Claro que lhes cheguei à moral. Houve luta de uma hora em que tive de lhes dizer certas verdades que não gostaram³⁹.

Procurei rever liberdade e arte à luz de escassos documentos epistolares de artistas portugueses da primeira metade do século XX, em que o *atelier* é uma peça fundamental do aparato da liberdade artística. Mais do que a liberdade processual definidora da prática contemporânea, estes documentos evidenciam a liberdade do artista e a sua situação face à instituição e ao poder e testemunham um contexto cultural organizado em redor da autonomia e da independência. As amizades dos *ateliers* mantinham-se vida fora e manifestavam-se sempre que os artistas se debatiam com a pressão do meio, em contexto de exposições e de encomendas, que exigiam a activação de uma solidariedade forjada naquele ambiente de criação e camaradagem.

38. A carta refere-se ao Comissariado que coordenou a representação portuguesa na Exposição Colonial de Paris de 1931, coordenado por José de Figueiredo, com José Pessanha, José Simões d'Almeida Sobrinho, António Saúde, Adriano de Sousa Lopes, Raul Lino, o autor dos pavilhões, e o coronel Silveira e Castro. Dordio Gomes apresentou aí quatro painéis.

39. MACEDO, 1931.

Fontes e Bibliografia

Fontes

FRANCO, Francisco [1925]. *[Carta] 1925 [Funchal] [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.16.

GARDNER, Mabel [1925]. *[Carta] [1925] Abr. 26, [Paris] [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.17.

GARDNER, Mabel [1928]. *[Carta] [1928] [San Gimignano] [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.17.

GARDNER, Mabel [1929]. *[Carta] [1929] [Providence Rhode Island] [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.17.

GARDNER, Mabel [s.d.]. *[Carta] [Paris] [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.18.

MACEDO, Diogo de (1928a). *[Carta] 1928 Mar. 25, Lx.º [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.22.

MACEDO, Diogo de (1928b). *[Carta] 1928 Abr. 11, Lx.º [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.22.

MACEDO, Diogo de (1928c). *[Carta] 1928 Set. 18, Fig. da Foz [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.22.

MACEDO, Diogo de [1928d]. *[Carta] [1928] 3.ª feira, Figueira [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.22.

MACEDO, Diogo de (1929). *[Carta] 1929 Jul. 8, [Paris] [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.22.

MACEDO, Diogo de (1931). *[Carta] 1931 Fev. 14, Lx.º [a] Dordio Gomes*. Arquivo Particular Dordio Gomes, Porto, Portugal. Dossier 1.26.22.

Bibliografia

AZEVEDO, Teresa (2018). *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*. Porto: FLUP. Tese de doutoramento.

ATKINSON, Terry (1990). *Phantoms of the Studio*. «Oxford Art Journal». 13:1, 49-62. [Consult. 3 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/1360388>>.

- BARRENTO, João (2001). *Que significa «moderno»?* «Interact: Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia». 3. [Consult. 19 Dez. 2020]. Disponível em <<http://www.interact.com.pt/memory/interact3/ensaio/ensaio1.html>>.
- CASTRO, Laura (2012). *António Carneiro. Obra Religiosa e Espiritualidade*. «Invenire Revista de Bens Culturais da Igreja». 4 (Jan-Jun.) 15-21.
- EISENSTADT, Shmuel Noah (2001). *Modernidades Múltiplas*. «Sociologia Problemas e Práticas». 35, 139-163. [Consult. 3 Dez. 2020]. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0873-65292001000100007&lng=pt&nrm=i>.
- FARMER, John Alan (2000). *The Experimental Exercise of Freedom: A conversation with Rina Carvajal and Alma Ruiz*. «Art Journal». 59:1 (Spring), 22-31. [Consult. 6 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/778079>>.
- FROMM, Erich (1969). *Escape from Freedom*. New York: Avon Books.
- KISTERS, Sandra (2013). *Introduction: Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century*. In ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie Hiding Making, eds. *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 15-30. [Consult. 3 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wp7vb.5>>.
- LINO E SILVA, Moises; WARDLE, Huon, eds. (2017). *Freedom in Practice, Governance, Autonomy and Liberty in the Everyday*. London: Routledge.
- LUCBERT, Françoise (1999). *La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français*. «RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review». 26:1/2, 59-68. [Consult. 6 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/42630610>>.
- LUKACS Georges (1948). *Art libre ou art dirigé?* «Esprit». 148, 273-292. [Consult. 6 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/24252102>>.
- PEDROSA, Mário (1973). *A Bienal de Cá para Lá*. In GULLAR, Ferreira, coord. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, pp. 3-64.
- POUBLAN, Danièle (2006). *Peintres & modèles (France, XIX e siècle)*. «Clio. Femmes, Genre, Histoire». 24, 101-124. [Consult. 9 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/44405716>>.
- RODRIGUEZ, Véronique (1999). *L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIXe siècle*. «RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review». 26:1/2, 3-12. [Consult. 8 Dez. 2020]. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/42630606>>.
- SARDO, Delfim (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da Arte no Século XX*. Lisboa: Orfeu Negro.
- WILLIAMS, Raymond (1983). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.