

# Alvarez

## Ambiguidades na biografia de um pintor\*

Idalina Conde\*\*

"Tu vais ver... Quando eu morrer, vão andar atrás dos meus quadros"

*Domingues Alvarez*

### 1. Alvarez: um caso

Por reunir em si o excesso da condição de artista, Alvarez aproxima-se daqueles casos heróicos que tantas vezes procuramos para denunciar uma história que esquece os seus génios, só reabilitados e glorificados numa espécie de hagiografia póstuma. São os artistas solitários e anónimos no seu tempo, artistas marginais e marginalizados, artistas "de mansarda" que só convicções íntimas e a tenacidade do talento fazem resistir. Com um preço já mítico na história da arte: o de morrer jovem, abandonado e tuberculoso. A tuberculose representa aqui toda uma simbologia de vitimização, o último sinal de uma usura desesperada de si numa sociedade que se diz ter por hábito atirar flores aos mortos e pedras aos vivos. A história de Alvarez reúne demasiados destes traços.

Todas as biografias - produzidas pelo próprio ou fruto da oficina do biógrafo -, são objectos difíceis de tratar porque nelas se joga confusamente transparência e opacidade, facto e representação, realidade e construção, história e mito. *Je est un autre*, essa fórmula soberba de Rimbaud, somatiza de modo exemplar a multiplicação de presenças na rede de memórias e de esquecimentos que entretecem o fio da vida na biografia. *Je*, qual eu? *Un autre*, qual outro? *Je est un autre* para o indivíduo em cuja auto-narração projecta

---

\* Este texto retoma e desenvolve uma comunicação apresentada no Colóquio organizado pela Galeria Almada Negreiros da Secretaria de Estado da Cultura, por altura da Exposição Retrospectiva de Domingues Alvarez em Junho de 1987. Agradeço a Isabel Oliveira e Silva o convite que me foi dirigido para participar no Colóquio e, afinal, para ter o prazer de descobrir o pintor Alvarez.

\*\* Docente do ISCTE, investigadora no CIES.

inevitavelmente o sujeito ou os sujeitos de que se foi investindo; *Je est un autre* porque, insensivelmente, o biógrafo se insinua na personagem da biografia. Quais então os limites certos entre relato e ficção?

Como nos mostra Nathalie Heinich, a conquista do *direito à biografia*, esse direito que autoriza a *passagem do anónimo patronímio para o celebrado património do nome*, faz parte do processo historicamente datado da criação social dos criadores. Na história da arte, a biografia foi eleita como célula nuclear no modo de construção da sua memória colectiva. Mas, desde então, a fórmula biográfica na qualidade de documento tem assumido um estatuto problemático porque, ao mesmo tempo que concorreu para arquivar relatos de vidas, contribuiu também para a alquimia de um fabulário mítico do artista e da arte.

Foi por isso que a edificação da história da arte como disciplina com sede no terreno do conhecimento científico obrigou a expurgar a parte de romance das biografias, ou mesmo a erradicar os sujeitos do seu campo de observação, transitando para uma história das formas. Para a sociologia da arte, as biografias dos artistas constituem um material precioso porque nelas se materializa a juntura de indivíduo e sociedade. Mas não podem ser encaradas na sua aparente limpidez; ter-se-à de reencontrar na espessura do discurso, a arquitetura, a sedimentação e a própria elisão de sentido operada pelos múltiplos registos que atravessam a narração da vida. Nos termos em que Michel Foucault formula a sua *Arqueologia do Saber*, o diagnóstico da estrutura e conteúdo da história não dispensa a explicitação das suas condições de possibilidade, sem as quais o discurso não poderia ter surgido e sem as quais também não se identificariam as zonas de silêncio ou os esquecimentos selectivos pressupostos pela biografia.

Aplicado às biografias dos artistas, este exercício "arqueológico" torna-se interessante sobretudo em duas situações limite. Numa, a rarefacção ou mesmo inexistência de relatos biográficos faz predominar o *discurso do silêncio*; estamos perante a história omissa dos que foram mais ou menos longamente esquecidos, engrossando as fileiras dos ditos artistas sem relevo. Na segunda situação, a das figuras mais celebradas pela história da arte, surpreende-nos a redundância e o *excesso do discurso*, presente na proliferação e sobreposição de biografias, cada uma depositária de versões concorrentes ou complementares sobre a vida dos artistas, e inspirando controvérsias em torno das notáveis ambiguidades ou contradições que por elas são sugeridas. O caso do pintor Alvarez é tanto mais interessante porquanto, reconhecendo-se em ambas as categorias, não é exclusivo de nenhuma.

Alvarez pertence à segunda geração dos modernistas e, tal como Júlio ou Eloy, foi herdeiro das rupturas históricas do início do século - Amadeu Souza-Cardoso, Santa Rita ou Almada. Mas se hoje, na consulta da história da arte portuguesa do século XX, o encontramos mencionado junto dos maiores dos anos 30-40 (como Júlio e Eloy, por exemplo), este pintor do Porto, precocemente desaparecido em 1942 com 36 anos de idade, apenas conheceu, enquanto

viveu, uma condição periférica. Arredado dos meios mundanos da capital, não partilhou inteiramente nem participou na modernidade lisboeta, tendo somente aderido a experiências fugazes e mais úmidas surgidas na cidade do Norte. Praticamente não vendeu quadros, nem a crítica lhe teceu grandes louvores, antes ficando-se por um conjunto de comentários dispersos. O reconhecimento que lhe votaram intelectuais ligados à Presença não chegou também a possuir o vulto da homenagem rendida ao artista de vanguarda com esperado e justificado insucesso comercial. Em vida, os biógrafos não lhe ofereceram os seus serviços; Alberto de Serpa dedicar-lhe-à um magro e apologético livrinho anos após a morte, tendo sido igualmente póstuma a sua primeira retrospectiva. De Alvarez ficaram apenas algumas obras notáveis do seu período mais criativo. São poucas no conjunto de toda a produção, mas asseguram-lhe um lugar na genealogia dos pintores modernos portugueses, o lugar para a pintura de tom "naif", de expressionismo dramático e atmosferas fantásticas. E ficou também uma história de vida exemplar dos *movimentos de inflexão* no percurso de um pintor que, inicialmente comprometido com valores originais, termina em baixas concessões ao academismo mais conservador. A sua própria curta existência tornou inevitável a aceleração nessas transições ocorridas na prática e nas atitudes face à pintura, uma espécie de encurtamento na trajectória típica e progressivamente academizante dos artistas - heréticos, inovadores e marginais enquanto jovens; ortodoxos, integrados e convencionais na velhice.

De Alvarez tem-se dito que é um *artista sem biografia*, na medida em que são insuficientes, precárias, dispersas e duvidosas as informações sobre a sua vida. Aqui, neste discurso do silêncio, começa o nosso interesse pelo pintor. Mas, ao mesmo tempo, nos relatos disponíveis são propostas *versões oponíveis* sobre o artista, versões que, de resto, reflectem a própria ambiguidade do seu percurso. Esta é a segunda razão porque Alvarez nos interessa. Pintor modernista de vanguarda ou comprometido com valores convencionais; artista resistente e marginal ou docilmente integrado no sistema; aquele que viu as suas obras recusadas nos salões académicos ou que as viu enaltecidas por instituições conservadoras; expoente de um expressionismo dramático e original ou cumpridor diligente de um naturalismo mais ou menos banal, eis pontos de vista bipolares que atravessam os depoimentos sobre Alvarez, pintor a propósito do qual *os juízos estéticos têm laços com julgamentos éticos*. Hoje, por conseguinte, a homenagem não exclui, entre críticos, perplexidade senão mesmo incomodidade perante a falta de coerência no percurso do pintor que não leva até ao fim os princípios estéticos e éticos da vanguarda do seu tempo, exemplo do artista "prostituído" em troca de favores e honras institucionais que, apesar de modestas, sempre deveria ter desprezado. E com opções de vida a rondar a zona do "moralmente inclassificável", também alguma controvérsia atinge o valor definitivo da pintura de Alvarez. Em traços largos, perfilam-se duas posições quanto ao lugar do pintor na história da arte moderna portuguesa: ora fora contemporâneo da sua época e até precursor de uma nova perspectiva plástica; ora ter-se-ia ficado por uma sensível "timidez" no que fazia e assim, não perder

a lucidez nas homenagens póstumas, torna-se condição para avaliar correctamente o seu verdadeiro valor.

O presente trabalho não resulta de nenhuma investigação biográfica sobre a vida de Alvarez que procurasse verificar a verdade dos depoimentos disponíveis ou mesmo dos poucos documentos pessoais do pintor (um auto-retrato, alguma correspondência e também artigos de crítica publicados em jornais). Queremos, isso sim, e unicamente a partir dos materiais em mão, reconstruir o olhar sobre o pintor, explorando *zonas de silêncio* e de *reincidência dos discursos*; tratar do espaço do dizível sem abandonar o do indizível que nele se encontra contido, ou seja, da lógica implícita e dos princípios de produção dos próprios relatos. Pode considerar-se que mais não é do que um exercício pela negativa: ao sujeitar depoimentos biográficos e auto-biográficos aos protocolos de outra reflexão, recortar-se-ão porventura melhor os compromissos e os procedimentos implicados pela utilização do método biográfico na pesquisa sociológica.

## 2. Origens modestas, um homem simples

As origens e o meio familiar constituem, em simultâneo, uma das zonas de "silêncio e de fala" nos relatos biográficos sobre Alvarez. Brevidade e imprecisão das informações inspiram, por isso, a exaltação do carácter excepcional, imanente e casuístico deste talento, ao mesmo tempo que fazem da incompreensão familiar um dos núcleos de partida para a história pessoal do pintor.

Sabe-se que Alvarez era filho de pais modestos, de naturalidade galega e fixados no Porto onde o pintor viria a nascer no início do século, em 1906. Mas nada se explorou quanto às razões e percursos desta trajectória social e geográfica, quanto às origens e relações desenvolvidas com os familiares espanhóis, salvo que mais tarde e com regularidade, o pintor se deslocou à Galiza. Fica-se também a desconhecer o tipo de inserção e de vida que a família manteve no Porto. Há referências ao perfil "burguês" dos pais, à sua "casa decente". Mas o atributo de "burguês" não deve iludir: numa família que, como veremos, cedo procura retirar o filho da escola e arranjar-lhe um emprego, não encontramos a disponibilidade dos segmentos mais endinheirados ou proprietários.

Apesar dessas lacunas, não parece ser duvidosa a condição social e cultural de Alvarez: a de um *artista deserdado de património artístico* na sua imediata origem familiar, o que o distinguirá dos outros grandes da sua geração. O talento pessoal é sempre expressão irredutível da idiosincrasia dos indivíduos e, por isso, com carácter de excepção, a sua emergência tem um elevado grau de aleatoriedade. Mas não se pode recusar que também a maior probabilidade de surgir em meios culturalmente favorecidos, está na razão directa do maior reconhecimento e investimento na propensão artística que estes meios,

mais do que os outros, tendem a desenvolver. Alvarez não pertence a um meio em que o talento seja cultivado e assim, comparativamente com o que se passara com os seus parceiros de geração, este é um *artista de vocação inesperada*. Mário Eloy fora filho e neto de ourives e actores de teatro; Júlio, engenheiro de profissão e irmão de José Régio, partilhara a convivência do círculo intelectual presencista, começando a pintar em 1923 como "amador da vida artística nacional"; Carlos Botelho tivera uma família de músicos e violinistas; Bernardo Marques, depois de abandonar a Faculdade de Letras, iniciara a sua carreira de artista como ilustrador de jornais e revistas, director de edições e decorador. Alvarez, pelo contrário, não parece possuir nenhuma destas relações de proximidade com o meio artístico e intelectual.

As suas primeiras aguarelas e desenhos à pena e a lápis datam de 1924, tinha ele 18 anos. Quando e exactamente em que circunstâncias se torna definitivo este gosto pela pintura é um dos dados que nos falha. Certo é tratar-se de uma vocação que colidirá com o futuro previsto e preparado pelos pais. Um ambiente familiar tenso com relações marcadas por desentendimentos recíprocos, senão mesmo violência (há quem afirme que o pintor é excluído no interior da sua própria casa, ficando a viver na cave...), são evocações permanentes nos testemunhos.

Os pais haviam dado a instrução primária ao filho que entra com 7 anos no Colégio da Imaculada Conceição do Porto, aspirando o acesso a profissão modesta. Assim, com 12 anos, Alvarez foi, possivelmente para junto de parentes da Galiza, frequentar um curso de Correios e Telégrafos, regressando ao Porto um ano depois sem o ter realizado. Ingressa com 14 anos no Colégio Almeida Garrett mas, com 15 anos e "por insistência do pai", emprega-se num armazém de tecidos. O que aconteceu entretanto, sabendo-se que Alvarez se matricula em 1926, com 20 anos, em Arquitectura na Escola de Belas-Artes do Porto, vindo dois anos mais tarde a pedir transferência para o curso de Pintura? O período que medeia os seus 14 e 20 anos é decisivo na viragem desta trajectória esperada pela família e, segundo um dos depoimentos, para isso concorreu a interferência "providencial" de um estranho:

"Depois, algo constrangida (a mãe) inscreve-o no Colégio Almeida Garrett, primeiro degrau de uma formação alargada. Apressa-se, porém, a empregá-lo numa loja de panos, obviamente adversa à aspiração de que Alvarez andava augado. Por providencial interferência do logista, que lhe descobre engenho e alma, matricula-o ao fim em Belas-Artes, almejada meta do currículo"(Correia de Oliveira Guimarães)

Sem pôr em causa a sua veracidade no caso de Alvarez, não podemos deixar de nos surpreender com a presença, aqui, do tema da descoberta do talento por alguém que ultrapassa a incompreensão do contexto imediato do artista e de uma sociedade impreparada para o receber. Com efeito, a história do Alvarez aparece como uma variação da fórmula tão vulgarizada pelo discurso hagiográfico sobre o talento incompreendido, casual e providencialmente protegido pelos que são menos próximos do artista. E sabe-se como o mito do "filho maldito" levou, inclusivamente, a célebres falsificações na história da arte,

Ernest Kris e Otto Kruz, mostram no seu extraordinário livro sobre a *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista* como, para a heroicização do artista, ser de exceção e eleito dos deuses, concorre o princípio da imanência do talento e, conseqüentemente, da sua inteira liberdade que o faz surgir independentemente ou mesmo contra condicionamentos sociais, económicos, culturais. A este talento invulgar que assim se furta às leis vulgares da sociedade e da história, vem sempre associada uma noção de acaso providencial. Na profusão de histórias de juventude dos artistas, é espantosa a persistência na evocação, quer das manifestações precoces, inesperadas e fantásticas da vocação (diz-se que "Durer estava na barriga da mãe e já era um pintor" ou, noutro exemplo, que "Miguel Ângelo bebeu a atracção pelo martelo e pelo cinzel ao mesmo tempo que o leite da ama"), quer da sua descoberta acidental por uma terceira pessoa que influenciará decisivamente o futuro destino do artista, cuja condição humilde o faz sempre encontrar obstáculos do seio da família e da sociedade mais próxima. Em contrapartida por um golpe de mestre que só pode ser divino, o artista será artista; transmutar-se-à para uma ordem superior mesmo no que isso diz sobre a sua ascensão social.

A história de Alvarez, certamente com variações e, sublinha-se, construída a partir do que outros contaram sobre ele, condensa muitos destes traços. É aqui que o caso Alvarez adquire a natureza de *caso limite*, por *concretizar na realidade, grande parte da tragédia da vida de artista*. Um dos aspectos em que mais se acentua a proximidade com o ideal do "filho maldito", é o da exclusão familiar e social do pintor. As longas horas de refúgio na mísera cave - a que só ironicamente se chamava de "atelier" -, onde o artista come, dorme e pinta contínua e obsessivamente são o vivo retrato de uma dolorosa solidão, solidão interior do criador agravada por essa forma de violência suprema que é a solidão em família e com o preço de uma penúria que só pode indignar quem recorda esse quotidiano:

"O Alvarez era uma pessoa socialmente muito apagada, com uma gama muito curta de relações e de amigos, uma pessoa de grande pendor para a solidão. Tinha uma vida pessoal triturante, porque vivia um completo desentendimento doméstico, vivia isolado dentro da própria casa. Dormia e pintava na cave do prédio, onde eu fui várias vezes. Era uma figura do ponto de vista social extraordinariamente apagada. Os seus reflexos de sociabilidade manifestavam-se apenas com meia dúzia de amigos e com colegas da Escola de Belas-Artes, onde tinha grande poder de entrega e de camaradagem." (João Menéres Campos)

"A tristeza do caso é que essa penúria, que nós mais adivinhávamos do que ele confessava, não era a do pobre no meio dos pobres, pois que bastaria a compreensão da família para ele poder pintar sem fazer sacrifícios: o que ainda hoje me enche de raiva é que ele não tinha dinheiro para telas nem para tintas porque isso era o castigo a ele infligido por não querer pintar como toda a gente... Vivia numa casa decente, mas o seu atelier era um porão: o maior pintor da sua geração era um pária num lar burguês que se envergonhava "daquilo". Vejo com indignação que o admirável auto-retrato reproduzido na capa deste volume "pertence ao pai do pintor". Quer dizer que esse pai já não tem vergonha da pintura do filho? Que progresso! Aliás, eu sei que morto o pobre

Alvarez em 1942, o mesmo pai era o organizador duma exposição colectiva dos seus trabalhos." (Adolfo Casais Monteiro)

As referências ao pai e à mãe são contraditórias - ou era o pai que tinha uma "vulgaridade bronca" que envergonhava e fazia sofrer Alvarez ou, "má era a mãe; o pai esse era uma jóia". Mas, em qualquer dos casos, insistem na degradação das relações familiares. De Alvarez sabe-se ainda que tinha uma irmã, mas mais nada. Por conseguinte, com uma reduzida esfera de sociabilidade, restringida a um grupo de pares da escola, a característica dominante na vida do pintor condensa-se na evacuação de laços afectivos e afiliativos, não se lhe conhecendo também envoltimentos amorosos.

Aspecto ao qual já são menos atentos os depoimentos, tem a ver com o facto da estigmatização familiar não conduzir Alvarez ao abandono da casa dos pais; a família, por seu lado, abrigará este filho "marginal" até à sua morte. Consequentemente, à ideia da *ruptura* sobejamente redundante, terá de se contrapor a de uma *coexistência* à qual, muito embora conflituosa, Alvarez sempre se conformou, ainda que porventura por razões de peso - dificuldade em sobreviver sózinho, tanto mais que tinha uma saúde frágil. Aliás, sob o véu da indignação perante a incompreensão destes pais, permanece o facto de, após sucessivos malogros nos projectos profissionais intencionados para o filho, terem acabado por admitir a sua inscrição em Belas-Artes e assim perpetuar uma situação de dependência material, situação anormal em segmentos sociais que, com a entrada precoce na vida activa sucedida pelo matrimónio, trilham os destinos da sua trajetória modal de classe.

Os julgamentos morais da família de Alvarez, ao partilharem o ponto de vista dos protagonistas de movimentos intelectuais e artísticos, ao serem arqueologicamente construídos no espaço de um discurso que se rege por princípios éticos exteriores aos das regras e valores orientadores de sectores sociais mais desprovidos em recursos materiais e culturais, consideram, compreensivelmente, insuportável e injustificável o desamparo a que foi votado um pintor da nossa modernidade. Mas deslocando o ponto de vista, isto é, situando-nos no interior do contexto originário do pintor; ao ter em conta os estereótipos na imagem do artista e as atitudes que aí imperam face à arte em geral; ao encarar os imperativos e as condições que aí impõe uma lógica persistente de necessidades materiais, então modera-se o peso da responsabilidade histórica que recai sobre os pais de Alvarez. E a violência familiar adquire uma outra face: a da contra-resposta à própria violência apercebida na opção pela carreira de artista. O artista, visto na sua qualidade de boémio, diletante e improdutivo, ameaça directamente o rigor e a ética de uma vida estruturada em função dos valores do trabalho, princípios de produção económica e imperativos de reprodução familiar. Imagine-se, pois, com que estranheza e com que censuras não seria encarado o modo de vida deste jovem pintor, cujas deambulações pela cidade não poderiam senão ilustrar uma forma desmesurada de ócio:

"Nessa altura, estava ele na fase de pintar em cada dia meia dúzia de minúsculas tabuinhas pouco maiores que bilhetes-postais, destinadas a servirem mais tarde de apontamentos para quadros maiores. Manhã muito cedo, saía de casa, carregado com cavalete e mais apetrechos de ofício, farnel para todo o dia, e por lá andava pintando até ao cair da tarde. Calcorreava então todos os subúrbios do Porto - Campanhã, Ermesinde, Ramalde... - e havia locais onde o "senhor de cabelo engrenhado" se tornava já figura estimada e popular." (Guilherme de Castilho)

Um dos preços para Alvarez, em ter pretendido o desvio relativamente ao pacífico academismo, nas fases mais criativas da sua pintura, e em ter querido participar na vanguarda do seu tempo (falaremos adiante de experiências como a do Grupo Mais Além), foi o de apcnas ter colhido adesão e cumplicidade junto de elites culturais como a Presença. Mas essa protecção privada num círculo restrito de pares, provoca e exclui uma ampla difusão pública e a aceitação sem reservas dos meios oficiais. Assim, durante a sua turbulenta coexistência com a família, esta nada encontra na expressão "grotesca" da pintura do filho, no silêncio dos críticos ou no insucesso comercial, que confirme o seu valor de artista ou faça prever glórias póstumas. O que seria um verdadeiro artista para estes pais, senão o paisagista tranquilo em que Alvarez se transformará no fim da sua curta existência, opção que, se tomada mais cedo, certamente lhe teria reduzido o anonimato e aumentado as vendas?

*Fruto da relação de exterioridade da família com a arte moderna e com os meios culturais, esta será incapaz de atribuir ao nome o património a que está votado o filho.* Isso viria a acontecer logo após a morte quando, finalmente objecto e alvo de atenções por parte dos instrumentos clássicos de produção da visibilidade do artista (a retrospectiva, os elogios da crítica, a monografia), e não sem uma crueldade porventura involuntária, é o pai quem se apressa a autenticar-lhe os quadros para lhe organizar uma exposição:

"O meu querido filho, José Cândido Domingues Alvarez, falecido a 16 de Abril, foi, como V. Ex<sup>a</sup> sabe, aluno da Escola de Belas-Artes e bolseiro do Instituto para a Alta Cultura. Deixou quase toda a sua obra pictórica sem assinatura, para o caso de fazer, como desejo, uma exposição dos seus trabalhos. Assim, venho pedir a V. Ex<sup>a</sup> o favor de promover no sentido de que os quadros do meu querido filho sejam autenticados por V. Ex<sup>a</sup> e pelos professores que se digne indicar."

Talvez Alvarez se surpreendesse ou, quem sabe, talvez adivinhasse este comportamento da família quando renunciava no que os outros chamavam de "doce megalomania" - mas que afinal era uma certa convicção íntima -, o seu valor após a morte:

"Tu vais ver...Quando eu morrer vão andar atrás dos meus quadros" dizia ele ao seu colega António Sampaio. E, por outras palavras, ao colecionador Manuel Pinto de Azevedo Júnior: "Você deu-me muito dinheiro. Eu já não duro muito tempo e vai ver que não perde o seu dinheiro, porque isto que está aqui (bateu com as costas dos dedos num pequeno quadro pendurado na parede) é pintura para durar!" Esta cena foi-me contada por Pinto de Azevedo Júnior no jornal "O Primeiro de Janeiro" de que era director, numa sala com quadros de vários artistas, entre eles, Alvarez." (Jaime Isidoro)



"E como a modéstia não fosse o seu forte, foi muito naturalmente que aceitou a protecção dos espíritos. 'Se eu sou o maior pintor da Península, porque não hei-de ensinar estes gajos a pintar?', perguntou, pressentindo que a sua obra viria a ser uma lição mais proveitosa do qualquer ensinamento académico." (Cassiano Barbosa)

A releitura dos depoimentos prestados sobre Alvarez não parece deixar dúvidas quanto ao teor do ambiente familiar. Pode admitir-se que esta insistência do desentendimento entre os pais e o pintor, quando muito pecará por excesso e particularmente nos registos mais inflamados de censura ou indignação moral. Porém, *a recorrência do tema da incompreensão familiar é também a do silêncio em torno dos motivos e da lógica de natureza cultural e sócio-económica que eventualmente ajudariam a explicar o comportamento dos pais*. Noutros termos, esta ausência, digamos assim, filia-se e reconfirma o ideal do artista cujo reconhecimento não seria tributário dos diferentes recursos simbólicos e materiais de que são providos os agentes sociais, diferentemente capazes de aderir às propostas da modernidade ou ainda diferentemente susceptíveis de por ela sofrerem um efeito de exclusão, senão mesmo de violência simbólica.

De resto, que sentido atribuir à afirmação de que Alvarez é um *pintor sem biografia*, senão a constatação mais ou menos voluntária, mais ou menos consciente, de que é um *pintor sem direitos adquiridos de biografia*? O desinteresse por tudo o que se refere à família de origem - salvo justamente no que demarca o artista da incultura do seu meio -, denuncia o ponto de vista dos testemunhos: pertencem a um outros meio, àquele que restitui na identidade do artista uma genealogia de notáveis, quantas vezes decisivamente influentes para o reconhecimento do seu valor estético e social. *A incompreensão da incompreensão familiar prolonga-se ainda na própria incompreensão das ambiguidades de trajecto deste homem*, ora descrito como megalómano, ora como simples, uma simplicidade que lhe inscreve no corpo (nenhum sinal de excentricidade o assimilava ao "pintor de espírito; tudo nele o assimilava a um modesto comerciante da Rua do Almada ou a um dono de mercearia em Cedofeita") e na inabilidade em lidar com os jogos sociais, a *condição híbrida* de artista proveniente de meios que não costumam ter criadores no seu seio.

"Depois de cada sessão de pose, desentranhava do fundo dos armários dezenas e dezenas de óleos, de aguarelas, de guaches que me ia mostrando. Quando havia alguma que lhe agradava especialmente (mas haveria alguma tela pintada por ele que lhe desagradasse?), fixava-se nela, examinava-a com enlevo e, virando-se para mim, dizia triunfante e feliz: "Diga-me lá: quem pinta assim em Portugal" E citando meia dúzia de nomes de contemporâneos consagrados, acrescentava: "Tudo isso não vale nada..." (...) Julgo bem nunca ter contactado com pessoa mais simples, mais ingénua, mais desprevenida! Aquilo que nas relações com o semelhante habitualmente se cala ou mascara, por pudor ou por cálculo, particularmente quando entram em jogo 'oficiais do mesmo ofício', evidenciava-o ele com uma simplicidade, um à-vontade tão sem prevenções, tão seu, que lhe era impossível levá-lo a mal, ficar chocado com o que quer que dissesse. A consciência do seu valor como artista vinha-lhe tão de fundo, exprimia uma certeza tão certa, que se ficava desarmado ao ouvir-lhe coisas que ditas por outro que não ele, seriam verdadeiramente intoleráveis. Convenço-me que nunca chegou a aperceber-se das convenções e dos convencionalismos de que é tecida a vida social e do jogo complicado e difícil que é viver dentro da sociedade mais pequena em que cada um, dentro do seu

sector de actividade, normalmente é forçado a integrar-se e a conviver." (Guilherme de Castilho)

### 3. A escola, a carreira, a pintura

Dos materiais biográficos disponíveis sobre o pintor, salvo erro, nenhum reflecte directamente nesse facto extraordinário que foi Alvarez nunca ter abdicado do curso nem da Escola de Belas-Artes do Porto, onde ingressou tardiamente com 20 anos e da qual só sairá década e meia depois, em 1940, três anos antes de falecer tuberculoso. A sua permanência na escola será afectada por sucessivas intermitências devidas a acidentes da doença ou por períodos de auto-isolamento que o pintor se oferece a si mesmo para pintar. Mas Alvarez jamais abandonará a escola e jamais também se remeteu ao estatuto de autodidacta, circunstância verificada em biografias de outros dos seus contemporâneos - Júlio era engenheiro de profissão e começara a pintar como amador das artes; Mário Eloy passou rapidamente pela Escola de Belas-Artes de Lisboa.

É surpreendente que a obstinação de Alvarez em concluir uma formação artística e em obter o diploma - conseguido por meio de uma pintura de tese, avaliada em 20 valores, mas rigorosamente dentro dos cânones paisagistas -, não tenha sido encarada como fruto de uma situação pessoal objectivamente limitadora de uma relação mais livre com o ensino artístico e portanto também, limitadora do "sábio" diletantismo do autodidacta. Quem sabe, talvez insistamos demasiado nas condições de partida de Alvarez. Todavia, a falta de uma socialização cultural - que, relembramos, haviam conhecido outros membros da sua geração -, parece tornar mais necessário e inevitável o recurso à formação académica. Mas não só. O diploma em pintura - para quem havia saído de um meio privado de notoriedade e entrado noutra onde dela muito depende a protecção da carreira artística - representa o acesso a uma titularidade que, certamente equívoca à luz dos parâmetros da modernidade, serve de instrumento mínimo para algum reconhecimento e apoio institucional (título com o qual Alvarez ainda pôde leccionar no ensino industrial). Paraphraseando Nathalie Heinich, aquele que à partida apenas detém um patronímio, terá de (se) trabalhar para (se) conquistar um património. Em vida, a "*pintura de resistência*" de Alvarez só havia sido considerada acima de um mero patronímio por um círculo cultural restrito. Porque não supôr que o pintor, já muito perto da morte, se refugiasse nesse património possível que era a "*paisagem da desistência*", numa pintura que diminuísse o sentimento de recusa durante a sua fase mais original e mais incompreendida? E se assim foi, foi-o de modo compulsivo numa biografia sempre pontuada por um sentimento de urgência perante a antevisão de uma morte precoce.

A permanência e as interacções na escola com colegas e professores não foram facilitadas, tanto pelo temperamento pouco sociável do artista, como pela inaceitação da sua pintura. Lembra Jaime Isidoro: "Com a ingenuidade,

estuda entre colegas que riam da sua 'grotesca' expressão pictórica. Foi conquistando aos poucos a admiração dos colegas da escola". Quanto aos mestres: "os mestres não riam nem choravam: lamentavam... apenas. E principiaram a barrar-lhe o caminho, deitando pedras e mais pedras, fazendo um grande muro que o separava da conclusão dos estudos. Aqui acabou. Precisava acabar, colocar-se, ter uma vida certa. Principiou a fazer a vontade dos mestres, a pintar dentro do formulário, a ser menos ele...mas a aproximar-se do fim do curso" (António Sampaio).

"Domingues Alvarez não tinha muito a ver com a situação do ensino da Escola (Escola de Belas-Artes do Porto). As coisas que ele fazia não tinham a aceitação dos professores, porque de alguma forma eram sempre chocantes, porque eram ásperas... Já tinham muito de espanholismo, ao fim e ao cabo! A Escola era academizante, não podia entender tais significados ou tais sensibilidades. Por outro lado, é muito possível que houvesse em Alvarez uma "máquina" a funcionar com aspectos destrutivos de si próprio. Quem sabe se seria a premonição de uma morte que não vinha já muito longe. A sua prova final na Escola tinha força mas era sem dúvida academizante, aquela paisagem com pinheiros (de que me recordo perfeitamente) não estava à sua altura - como sempre são as provas finais de uma Escola. Não revelava o seu nível de pintor e homem livre diante das coisas que o empenhavam (...) Foram tempos violentos na vida do pintor: a morte que se aproximava e a necessidade de sobreviver num meio onde ele já não podia sustentar as suas crenças e descobertas (...) O álcool apareceria aí, para fugir à amargura que tudo ia invadindo, numa zona nocturna, onde as mãos se iam tornando cada vez mais trémulas. Mesmo de manhã o encontrava inseguro, como se o mundo à sua volta fosse cada vez mais uma nebulosa." (Guilherme Camarinha).

O "espanholismo" a que se faz alusão, refere-se à presença do expressionismo galego na pintura de Alvarez - que o pintor conheceu nas suas frequentes idas à Galiza, chegando mesmo a intencionar a realização de intercâmbios com os artistas portuenses -, inspirador sobretudo da sua segunda fase, a mais perturbante, onde as atmosferas, figuras, castelos e paisagens áridas, ásperas, quase lunares, nos lembram a secura dos ambientes castelhanos. Para Isabel Oliveira e Silva, era uma perspectiva inédita no panorama das artes portuguesas; não se tratava de 'olhar Paris', mas de criar um 'visão hispânica' que, feita embora de desunidades e *hiatus*, é aquela de que à sua maneira Domingues Alvarez mais se aproxima". O pintor concordaria com esta afirmação porque elegera esse expressionismo galego como razão fundadora de uma pintura original e regional. Dizia também: "Todos estes artistas não seguem a orientação de Paris. A arte galega está dentro da Arte Peninsular com o seu cunho próprio". E, quando por decepção com a incompreensão da sua obra numa exposição de arte moderna em Lisboa, o autor reclama a sua condição de pintor do Norte, será no Porto ou, mais amplamente na dita "Arte Peninsular" que está a pensar?

"Esteve aqui em minha casa ontem o Dórdio Gomes; contou-me da Exposição de Arte Moderna do Secretariado. Achou que a Exposição se equilibrava menos mal e que o prémio atribuído a Botelho não foi mal atribuído, desde que não o quiseram dar a qualquer dos do Norte (...) Já sei que a minha pintura não caiu nas graças das gentes do Secretariado que, com respeito a perceberem de pintura, me parece que não vão muito

longe. No Secretariado criou-se uma ideologia tipo 'l'Art Vivant'. Um pintor que não ande dentro desses conceitos, está condenado a ser completamente incompreendido." (Domingues Alvarez)

Esse expressionismo dramático - tão vividamente ilustrado em quadros como "O Bispo", "O Louco", "D. Quixote", telas da fase que sucede ao "período vermelho" onde retrata a cidade e paisagens dos arredores do Porto -, não se dissocia da pintura de figuração infantilista e "naif" - admirável na composição de ambientes populares urbanos como o dos bêbados da "Taberna" e no tratamento dos universos chuvosos e despovoados da cidade, com uma solidão só aqui e ali interrompida pelo deambular de personagens negras, sepulcrais, oblíquas. Esta simplicidade pictórica abre ainda entre os críticos, o debate sobre a ingenuidade sincera ou premeditada do pintor, inspirando igualmente versões descoincidentes quanto à formação plástica e cultural de Alvarez. Assim, aquele que "não marcava posição, não dizia que 'era um moderno', não acentuava esta ou aquela vertente, esta ou aquela dominante da pintura" (Guilherme Camarinha); aquele que, confusamente, defendia o necessário equilíbrio entre "impressionismo" e "expressionismo"; aquele que, na sua colaboração no "Jornal de Notícias" (de 1935 a 37), emitiu opiniões estéticas contraditórias (das quais a mais notável foi afirmar em 37, quando já havia abdicado de ideais heterodoxos, que Marques de Oliveira era "um grande mestre" e "um dos maiores nomes da pintura portuguesa contemporânea", justamente o acadêmico naturalista contra o qual Alvarez tinha assinado anos antes o manifesto "Mais Além"), é, em suma, um artista que suscita controvérsias sobre a razão de ser da sua obra, independentemente do valor que se lhe venha a atribuir.

Deste modo, se para Rui Mário Gonçalves Alvarez é um pintor de "linguagem intuitiva (que) nada tinha de intelectual", Sérgio Augusto Vieira, crítico de discurso inflamado e esteticamente conservador (admira as obras da última fase), pensa que Alvarez "era conhecedor de todas as fórmulas", e a sua pintura resultava desse "cálculo que muito tinha de intelectual, dessa espécie de cerebralismo peculiar dos homens geniais". Adolfo Casais Monteiro, ainda que para defender um ponto de vista estético modernista, também não acredita na absoluta "ingenuidade" de Alvarez: "Ele 'parecia' um pintor ingénuo, daqueles que nunca 'aprenderam', porque se recusava a usar receitas (...) Mas 'sabia', como até e ingenuamente o demonstrou, ao pintar uma grande tela minuciosamente 'calculada', para mostrar ao pai que podia pintar como os outros". Nos registos mais apologeticos Alvarez aparece como "homem culto como raros, senhor do seu papel e seguro da sua técnica", "muito lido, versado" conhecedor de "escolas, inclinações, exageros e deficiências de uns e outros" cuja simplicidade ("nunca ninguém o viu a alardear sobre temas que conhecia. A sua propensão para a simplicidade manifestava-se em todos os hábitos") seria o sinal da superioridade natural da condição dos grandes. Mas noutros depoimentos, porventura mais lúcidos, Alvarez traía-se nessa simplicidade, a simplicidade dos simples, porque fora recente e apressada a convivência com meios

intelectuais cujas exigências culturais e mesmo artísticas, o pintor não sabia acompanhar inteiramente.

"A Presença foi uma formação gideana, proustiana e Valéry foi uma das figuras que andou por lá a planejar no tempo (...) Mas a posição da revista não era companheira de Alvarez. Porque havia nela um fundo cultural e literário ao mesmo tempo, que Alvarez não entendia. Estava, portanto, sob o ponto de vista da cultura, distanciado. Por exemplo, na poesia, nunca vi que ele delirasse com o 'Cântico Negro', ou com poemas de Casais Monteiro! Havia realmente uma barreira. Aliás, quando se atinge um certo refinamento cultural como a Presença atingiu (hoje já se pode falar disto historicamente), é preciso ter uma certa preparação cultural para aderir ou criticar. E Alvarez não a tinha: era um espontâneo. O que ele teve na Presença foi os seus grandes admiradores." (João Menéres Campos)

"Não sei se o Alvarez chegou alguma vez a conhecer o Eloy ou o Júlio. O Júlio nessa fase, estava fora daqui. Alvarez entendia que estava muito acima da pintura do seu tempo e para além do seu próprio tempo... Há uma coisa engraçada: o Alvarez tinha admiração por pintores perfeitamente incipientes. Porque ele sabia que não era nada aquela pintura, e então dava-lhes um pouco de ternura! Havia um tipo em Gaia que pintava uma aguarelas, uns Arcos de Vandôma, umas coisas perfeitamente absurdas. Eu ficava espantado, mas ele dizia: isto é muito bom, muito bom! Só podia dizer bem de alguém que fosse muito mau." (João Menéres Campos)

Para além destes admiradores ilustres, Alvarez contou ainda com a cumplicidade e apoio ocasional de um mecenas. Mas sobre esta figura, que a nós despertava tanta curiosidade, pouco mais há do que o silêncio nos relatos disponíveis. Já se disse e repetiu que, ao longo da sua curta carreira, Alvarez não foi bafejado pela sorte. Porém, não é tanto a imagem heroica do artista marginal, porque auto-exluído ou porque marginalizado, que dele nos fica. O que conservamos, como traço de carácter e da prática, tem antes a ver com a *constante ambiguidade* que se reflectiu nas relações do pintor com o meio artístico, com a modernidade e mesmo com a sua obra. Dizia Adolfo Casais Monteiro: "Alvarez era uma vocação forte mas uma cabeça, não direi fraca, mas indecisa. O recuo representado pelas suas últimas pinturas é prova disso". Esta atitude flutuante, indecisa e comedida, na qual o pintor se auto-retrata ("Com respeito a ir a Lisboa, não será fácil para breve (...) Preciso de facto de aparecer, mas o meu carácter abandonado, indeciso e tímido não deixa atirar-me a empresas largas"), testemunha, noutros termos, a incapacidade de Alvarez em forjar para si próprio uma inteira identidade de artista, no sentido que a designação adquire após as rupturas históricas e inaugurais dos fundadores da arte moderna portuguesa. É uma atitude que está presente na brevidade com que o pintor participa em movimentos colectivos dos anos 30 - com a única excepção da assinatura do manifesto "Mais Além", experiência conduzida por um pequeno grupo de artistas do Porto em 29 -; está presente na inflexão da sua pintura que anuncia, desde 37, um naturalismo de mestria mas, apesar de tudo, um naturalismo; está presente na sua ausência de Lisboa, em sentido concreto porque o pintor nunca aí veio, e em sentido figurado porque não transportará consigo até ao fim dos ideais da modernidade da capital se é que alguma vez os partilhou por completo; está presente, ainda, na dificuldade em se situar fora das

instituições oficiais, fosse a escola, fosse o salão. Depois de ter visto as suas obras recusadas na 3ª Exposição de Arte Moderna do SNI em 38, Alvarez declararia:

"Fiquei desapontado. já vês, não com o facto de não me terem exposto os quadros pois isso é o que menos me interessa, mas sim porque o facto me faz antever que a exposição de Arte Moderna Independente em Lisboa, não é nada indepenente nem coisa que se pareça. É sim uma exposição onde os trabalhos têm que obedecer a um determinado gosto ou critério. Com esta atitude, o 'salon' de Arte Moderna perde o seu natural e lógico sentido, passando a apenas a ser um salon onde um determinado número de artistas de um determinado tipo podem comparecer. Enfim, arte moderna depende com regras, leis, júris, que não percebem nada de pintura, etc.. Foi portanto a primeira e a última vez que concorro a uma exposição de Arte Moderna" (Domingues Alvarez).

Mas meses mais tarde, o pintor não se coíbria de reincidir no envio das suas obras: "Amanhã, 2ª feira, abre, creio eu, a exposição do Secretariado. Tenho lá um quadro como te disse. Mandei-o por mandar porque, na realidade, pouco ou nada me interessa na exposição". Esta necessidade da instituição, para além das cedências que ela própria impõe, nunca seria tão bem traduzida como pelos termos dóceis ou mesmo servis com que Alvarez se dirige ao Instituto de Alta Cultura, já no fim da carreira, solicitando uma bolsa: "O suplicante - assim se designa - pensa que com o trabalho persistente e a boa orientação seguida, ter correspondido com esforço consciencioso e aproveitador à confiança nele depositada pelos Exmos Directores desse Instituto..." Que trabalho era este? Aquele que Aarão de Lacerda, seu professor na escola, descrevia numa carta de recomendação como "a religiosa adoração da Natureza..."

Este *apelo à instituição e a orientação terminal* dos caminhos seguidos por Alvarez, devem ter raízes nesse "carácter abandonado e indeciso". Mas na perspectiva em que temos vindo a encarar o seu percurso, não deixam de aparecer também como sintomas da *privação de condições de protecção* que o pintor conheceu ao longo da sua vida - privação agravada por uma convivência duradoura com a "hipótese da morte", que pode ter reforçado o adiantamento dessa espécie de *trajectória de inflexão ou de contra-destino*.

"De facto ele voou, foi tangente a certas zonas da loucura. Isso sentiu-se nas suas coisas, na sua maneira de ser, no tremor das mãos. Quando pintava, tinha uma enorme segurança nos pincéis. Fora da pintura, vivia numa exaltação, as mãos estavam sempre vibráteis. Vivia, aliás, constantemente dominado pela hipótese da morte, com o dramatismo de quem sabe que lhe falta muito para pintar antes de morrer e com a sensação de não ter chegado ao fim da sua realização como pintor. É esta situação que o conduz a um grande desnível psíquico, um desfazamento com a realidade que, afinal, a sua pintura exprimia." (João Menéres Campos)

É sempre relativamente absurdo decidirmo-nos sobre o que seria de Alvarez noutras condições pessoais e se a doença não o tivesse precocemente assaltado. Tal como para a história colectiva, a história pessoal dos indivíduos pode ser encarada como uma diversidade de possíveis alternativas quando outras condições entram em terreno. Mas nessas contas finais, o saldo traz

consigo a marca do impoderável e da incerteza: qual teria sido, de facto, a alternativa? Viriam a desaparecer "as boas razões (que existem) para que não se lhe impute o génio sem alguma reticência" (Diogo Pires Aurélio) ou, pelo contrário, Alvarez teria superado esse "mais ou menos" em que se deixou, e nos deixou, para a posteridade? Uma "leitura contemporânea do caso Alvarez" (Diogo Pires Aurélio), faz apelo, antes de mais, à lucidez, à isenção e à exterioridade dos juízos estéticos. E, com efeito, Alvarez não foi, nem de longe nem de perto, o nosso Van Gogh. De Van Gogh, quando muito, só vagamente se aproxima nesse direito à hagiografia que torna mais éticos os julgamentos estéticos. Tendo em mente o trabalho de Nathalie Heinich sobre o primeiro grande mártir da arte moderna que foi Van Gogh, também com Alvarez a irrupção da falta endossada à "sociedade", recria e amplia com o passar do tempo, um confuso efeito em espiral que revela o resgate impossível - já que, sempre um pouco mais em cada olhar, o prazer e as dúvidas retiradas da contemplação das obras, tornam mais pesada a dívida moral e colectiva para com a dádiva, solitária e dolorosa, do artista.

Era, aliás, como este sentimento, que a Secretaria de Estado da Cultura promovia, em 1987, uma retrospectiva da obra de Alvarez, incluída num projecto de exposições itinerantes "destinadas a divulgar a obra de artistas contemporâneos ou actuais que, embora geralmente apreciados pela originalidade e qualidade do seu trabalho, nunca obtiveram da parte do Estado o reconhecimento que a sua intervenção cultural justificava". Em favor de um bem comum e para trazer nova luz sobre um património ignorado, a Secretaria de Estado da Cultura propunha-se, portanto, "emendar erros de omissão que deixaram, até agora, numa sombra relativa alguns dos mais válidos investigadores no domínio das Artes Visuais entre nós". Era também com este sentimento que, entre críticos, por altura da retrospectiva, a análise estética da obra aparecia obliterada pela presença obsessiva da marca pessoal do homem. Finalmente, é também a este sentimento que se tem agarrado a linhagem dos biógrafos "hagiográficos", fatores incontestáveis da imortalidade e do mito da arte e do artista:

"O gracejo e o desdém que lhe cercavam o trabalho sofreu-os, no orgulho de príncipe encoberto pelo exterior plebeu, até à revolta e às lágrimas que lhe deram durante dez anos aquela raiva que, junta ao amor, faz a maior das alturas à Arte. A única exposição individual que organizou foi de resultados financeiros equivalentes aos pobres elogios que as gazetas lhe deram, na escola ainda se sorriam, os museus não reparavam - como até à sua morte - naquela pintura suja e bárbara. Ainda dois anos lutou contra a ambiência e contra os "bons conselhos" de familiares e amigos práticos que sentenciavam com pertinência sobre a loucura dum sonho de Arte, e o chamavam para a glória farta e rápida do dia a passar, com exemplos que eram mesmo uma tentação. E deixou-se ir, e fez-se uma espécie de Silva Porto sem vaquinhas, de Pousão que trocasse os vv pelos bb, dando-se a uma pintura bucólica e vendável." (Alberto de Serpa)

#### 4. Da dívida da dúvida à dúvida da dívida

"Tem-se comparado a obra de arte à abertura de uma janela sobre o mundo", diz Arnold Hauser na abertura de *Teorias da Arte*. "Contudo, uma janela pode reivindicar toda a nossa atenção ou nenhuma". De facto, podemos contemplar interminavelmente a vista dessa janela sem atender à qualidade, à estrutura ou à cor do vidro; mas podemos também só ver o vidro, e assim tratar a obra em si, como "estrutura formal opaca". Sem dúvida, conclui Hauser, que podemos olhar fixamente o vidro quanto tempo quisermos: todavia, uma janela fez-se para se olhar para o exterior.

Na primeira visita às obras, de qualidade instável e desigual como sublinham os especialistas, acercámo-nos de Alvarez pelo lado do "vidro" - e o que mais surpreendia, não era somente a pintura deslocada para a sua época, marcada pelo "espanholismo" a que se fez referência, nem apenas a pintura de transições rápidas e ambíguas. O que também mais impressionava, era uma pintura de desuniões sempre atravessada pelo silêncio e pela solidão. As paisagens literais que o "vidro" oferecia solicitavam, assim, a "abertura da janela" e transferiam para as paisagens de acção, de consciência e de contexto que falam da vida e da história pessoal de um homem. Essas paisagens literais davam-nos, é certo, o colorido luminoso do casario ou perspectivas bucólico-naturalistas mas, mesmo quando isto acontece, nunca se apresentam inteiramente ao abrigo da alegria. Sempre e sempre, são os lugares de desamparo e com uma aura de tristeza vagamente trágica que tornam a pintura de Alvarez, em particular as suas melhores obras, uma pintura da desolação. O desamparo está na expressão patética de um ingénuo ambiente popular urbano, na cidade e nas fábricas nuas de pessoas, no isolamento inóspito de castelos e catedrais - e tudo isto a uma distância intensa, porque transcrita em signos de abandono como são a chuva, uma estranha iluminação lunar ou ausência dos homens. Os homens até aparecem, mas novamente no desamparo, como rastos de pessoas que dão corpo a traços de solidão - uma solidão reificada pelo vago deambular de esquivas figuras negras, ou ainda uma solidão torturada que assalta retratos soturnos e insondáveis.

O lado de cá da janela chamava o lado de lá: disseram-nos que este pintor não tinha biografia. E tudo começou aqui, nesta falta de biografia (- que afinal não era absolutamente certa -), ou melhor, nesta *falta de direitos adquiridos à biografia*. Juntava-se agora à "pintura da solidão" a própria marca da "solidão do pintor" na linhagem dos nossos artistas modernos. Disseram também que Alvarez era um caso - e, como efeito, a ambiguidade e as contradições da sua obra como da sua vida ilustram uma excepcional materialização condensada de duas figurações míticas do artista: promotor da (sua) modernidade que sofre na pele o desgaste de uma luta inglória contra os filisteus e traidor docilmente substituído em favor de confortos institucionais. Foi preciso atravessar o "vidro" para compreender como *recusa e concessão* representam os dois pólos de um eixo que liga e contrapõe *vontade a necessidade*. Ao invés de uma visão



auto-suficiente e inteiramente voluntarista da vontade, tão de acordo com a percepção apenas estética dos artistas e do talento artístico, a perspectiva sociológica ajuda a restituir os imperativos da necessidade que constroem e levam mesmo a inflectir a orientação dessa vontade. Por outras palavras, a trajectória de contra-destino de Domingues Alvarez só se torna inteligível à luz de *uma situação pessoal em tudo propensa a impedir a vontade de recusar e em favorecer a necessidade de ceder*. Daqui lhe vem o *estatuto de caso* no seio da comunidade artística do seu tempo.

Enquanto caso de uma vocação socialmente inesperada, com Alvarez reconfirma-se, decerto, o peso imposto por um excesso de parcimónia económica, social e cultural, ao mesmo tempo em que assim são também mais evidentes as vantagens dos artistas que conhecem a protecção e promoção do seu talento. Em simultâneo, porém, o caso Alvarez transporta-nos para o terreno contrário a todo o fatalismo sociológico que apenas encara o talento na qualidade de variável exclusivamente dependente dessas condições favoráveis - condições que lhe conferem enquadramento, visibilidade e reconhecimento. Ora, a análise da obra e do percurso de um artista, se deve sempre repor este plano das "vulgares leis da história", não pode deixar de chegar ao inverso: às "fugas" individuais que só podem existir com talento, tanto mais "invulgares" quanto maior for esse talento e, conseqüentemente, também quanto maior for a resistência pessoal à falta de favor social que houver à partida. O caso Alvarez, se assim se pode dizer, traz-nos o talento com a qualidade de variável independente e, por isso mesmo, *limita os limites* de uma visão sociológica à qual seja estranha a imprevisibilidade social da vocação artística.

Não será demais sublinhar que estas observações foram as possíveis no jogo de possíveis inerente à biografia: se todas as biografias transportam duplos consigo, a falta de uma biografia sistemática agrava a opacidade que recai sobre um rosto - muitos mais "outros" para o mesmo "eu" entram em cena. Os testemunhos aqui usados pertencem a figuras do meio cultural e encaram Alvarez por meio de uma certa definição da identidade do artista. Os traços de um rosto, no entanto, podem ser sempre disputados, e disputados pelo apelo a outras faces. Para dar um exemplo, Mendes da Silva, companheiro "popular" do artista e ele próprio pintor, contrapõe à imagem de um Alvarez séria, metafísica e existencialmente torturado, um Alvarez ingénuo e divertido ("uma criança grande") que frequentava bailaricos onde muito gostava de lançar "piropos às raparigas" e onde ia para "a pinguita beber uns copitos" - um Alvarez ainda cuja pintura "era entendida pelas pessoas do Porto". E como sempre acontece nos patronímios postumamente transmutados em patrimónios, também Mendes da Silva reclama ser ele o único a sempre ter privado e apoiado o pintor ("Fui o amigo número um de Alvarez! Os outros só os tive depois de morrer"). Todavia, por muito oponíveis que se apresentem, ambas as perspectivas de imagem aproximam-se do sentimento da dívida - dívida perante a dádiva, como diz Nathalie Heinich sobre Van Gogh.

A dívida moral para com Van Gogh é pesada e cada vez mais pesada. Alvarez está longe de ser génio de envergadura de Van Gogh ou do "fénix" renascendo com novo brilho das cinzas mas, apesar de tudo, chegou onde chegou, devorado pela certeza íntima de ser o melhor e sem condições para o provar inteiramente. Talvez haja aqui uma dívida ainda mais incómoda porque se mede pelo valor incerto das promesas amordaçadas (será muito? será pouco?). No caso de Van Gogh, um pintor de realização pictórica integral e cujas obras lhe deixaram um lugar incontestável na história da arte (só era preciso esperar pelo seu tempo que pertencia ao futuro), os preços fabulosos que actualmente atingem os quadros, tentam resgatar a *dívida da dívida*, dívida equivalente à incompreensão da época que faria dele um mártir. No caso de Alvarez, porém, um pintor que parece ter ficado aquém de limites estéticos conseguidos pelos seus melhores predecessores e contemporâneos, pintor com uma posição mais contestável na (nossa) modernidade, enfrentamo-nos com a *dívida da dívida da dívida*. Por outras palavras, a incompreensão e as dificuldades que pesaram sobre o homem e a obra, não correspondendo a um máximo de génio, é mais numa espiral de incertezas (do que de certezas como acontece com Van Gogh) que se vai inflacionando o valor póstumo de Alvarez. Do ponto de vista biográfico, embora raras e contraditórias as informações sobre o pintor, talvez pesquisando melhor se possa chegar a responder de todo à questão "Quem foste Alvarez?". Simplesmente, nunca chegaremos a responder àquela que verdadeiramente nos interessa: "Noutras condições, sem a doença, sem a penúria, sem a incultura, sem a rejeição... quem terias sido Alvarez?" Nunca o saberemos, e só nos resta imaginar a alternativa: o olhar do seu auto-retrato, que nada tem de modesto, e a sua própria "doce megalomania" pareciam prometer muito mais.

## Bibliografia geral

- BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art - de Vasari à nos jours*. Paris, Albin Michel, 1986.
- BERTEAUX, Daniel. *Histoires de vie ou récits de pratiques - méthodologie de l'approche biographique en sociologie*. Paris, Centre d'Études Sociologiques, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. "Flaubert et l'invention de la vie d'artiste". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 2, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. "L'illusion biographique". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nºs 62/63, 1986.
- BRUNER, Jerome. "Life as narrative". *Social Research*, vol. 54, nº 1, 1987.
- CONDE, Idalina. *Artistas: Ensaio sobre biografia, indivíduo e individualismo*. Lisboa, Policopiado (ISCTE), 1990.
- EDEL, Leon. "The figure under the carpet" in Stephen B. Oates (ed). *Biography as high adventure - life-writers speak on their art*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1986.
- EISLER, Colin. "Every artist paints himself: art history as biography and autobiography". *Social Research*, vol. 54, nº 1, 1987.
- FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie - la méthode biographique dans les sciences sociales*, Méridiens, Paris, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris, Gallimard, 1969.

- FUMAROLI, Marc. "Des Vies à la biographie: le crépuscule du Parnasse". *Diogenes*, nº 139, 1987.
- GELLNER, Ernest. "O holismo contra o individualismo em História e Sociologia" in Patrick Gardiner (org). *Teorias da História*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- HADJINICOLAO, Nicos. *História da Arte e Movimentos Sociais*, Lisboa, Edições 70, s.d..
- HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*, Lisboa, Vega/Estante Editora, 1989 (4 vols).
- HEINICH, Nathalie. "La peinture, son statut et ses porte-paroles: le Trattato della nobiltà della pittura de Romano Alberti". *Mélanges de l'École Française de Rome*, nº 2, T.92, 1985.
- HEINICH, Nathalie. "Le droit à la biographie: les artistes dans les dictionnaires biographiques à l'âge classique". *Revue de l'Institut de Sociologie*, nº 3-4, 1987 (retomado em Daniel Vander Gucht (dir). *Art et Société*. Bruxelas, Les Épéronniers, 1989).
- HEINICH, Nathalie. "Martyrologe de l'Art Moderne - Van Gogh et l'irruption de la faute". Colóquio *Mythe et religieux dans l'art du XXème siècle*. Universidade de Estrasburgo. Colégio Internacional de Filosofia, 1990.
- KRIS, Ernest e KRUS, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica*. Lisboa, Editorial Presença, 1988. (Recensão de Idalina Conde in *Análise Social*, nº 107, 1991)
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre - l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- MAY, Georges. *L'autobiographie*. Paris, PUF, 1979.
- MAY, Georges. "Sa vie, son oeuvre. Réflexions sur la biographie littéraire". *Diogenes*, nº 139, 1987.
- MENESES, Paulo. "Le récit hagiographique, expression de la spiritualité médiévale". *Diogenes*, nº 139, 1987.
- MILLO, Daniel. "Le phénix culturel: de la resurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750)". *Revue Française de Sociologie*, XXVII, nº 3, 1986.
- PEVSNER, Nikolaus. *Las academias de arte - pasado y presente*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- SERRÃO, Vítor. *Maneirismo e estantio social dos pintores portugueses*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

## Bibliografia e documentação sobre Domingues Alvarez

- Catálogo da Exposição Retrospectiva (1906-1942)*. Galeria Almada Negreiros-Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, Abril-Maio de 1987 (Texto de apresentação de Isabel Oliveira e Silva e registos biográficos).
- Alvarez*, Dossier editado pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda e Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1987. Inclui textos de Vasco Graça Moura, Fernando Pernes, Isabel Oliveira e Silva, Diogo Pires Aurélio, Mário Cláudio, Fernando Marques da Costa, Carlos Casares, Bernardo Pinto de Almeida, Miguel Viqueira, Fernando Lanhas: testemunhos de contemporâneos e registos biográficos: escritos e correspondência do pintor; iconografia e recolha de análises da crítica. A maior parte das citações usadas no nosso trabalho foram retiradas deste dossier. "Alvarez". *Revista Prelo* (nº especial), nº 8, 1985. Inclui textos de Diogo Pires Aurélio, Miguel Torga, Fernando Lanhas, José-Augusto França, Rui Peijó, Jaime Isidoro, Mário Cláudio, Margarida Acciaiuoli, Isabel Oliveira e Silva, José Luís Porfírio, Bernardo Pinto de Almeida, Fernando Cactano da Silva, Octávio Lixa Filgueiras, Fernando Marques da Costa, Adolfo Casais Monteiro. Inclui ainda correspondência de Alvarez a Casais Monteiro e registo biográfico, bem como uma entrevista a João Menéres Campos.
- Alberto de Serpa. *Alvarez (1906-1942)*, Lisboa Edições Artis, 1958.
- Para uma contextualização de Alvarez na arte moderna portuguesa, consulte-se José-Augusto França. *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa, Editora Bertrand, 1985; Idem, *O modernismo na arte portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979 e Rui Mário Gonçalves. "José Domingues Alvarez" in *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor, 1983.