

**Peter Greenham**

**Frank Auerbach**

**Leon Kossoff**

**David Hockney**

**Michael Andrews**

**Frank Bowling**

**Anthony Green**

**Derek Boshier**

**Peter Phillips**

**Peter Blake**

**Patrick Caulfield**

**Allen Jones**

**Victor Willing**

**Maggi Hambling**

**Steven Campbell**

**Peter Howson**

Coleção de Arte Britânica do CAM CAM's British Art Collection

Coleção de Arte Britânica do CAM  
CAM's British Art Collection



CASA DAS  
HISTÓRIAS  
PAULA  
REGO

# Índice

## Table of contents

- 13 A Coleção de Arte Britânica do CAM**  
**15 CAM's British Art Collection**  
Catarina Alfaro  
Patrícia Rosas  
Curadoras da exposição  
Curators of the exhibition
- 17 Os artistas portugueses e a Escola de Londres**  
**23 Portuguese Artists and the School of London**  
Leonor de Oliveira  
Instituto de História da Arte, FCSH NOVA  
Institute of Art History, FCSH NOVA
- 29 Paula Rego e a “Escola de Londres”: Distância e proximidade**  
**37 Paula Rego and the “School of London”: Distance and Proximity**  
Catarina Alfaro  
Curadora e Coordenadora da Programação e Conservação da Casa das Histórias Paula Rego  
Curator, Programming and Conservation Coordinator at Casa das Histórias Paula Rego
- 45 Ligadura: Relações e proximidades entre Paula Rego, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Coleção de Arte Britânica do CAM**  
**51 Ligation: Relations and proximities between Paula Rego, the Calouste Gulbenkian Foundation and CAM's British Art Collection**  
Patrícia Rosas  
Curadora do CAM  
Curator at CAM
- 57 Obras na exposição e biografias dos artistas**  
**Works in the exhibition and artists' biographies**

# Os artistas portugueses e a Escola de Londres

Leonor de Oliveira<sup>1</sup>

## Eis a questão: A Escola de Londres existiu ou não?

O termo “Escola de Londres” foi formulado pela primeira vez em 1976 pelo artista R. B. Kitaj no contexto da exposição *The Human Clay* [O barro humano] (Hayward Gallery, Londres) que o próprio Kitaj organizou. Desde esse momento, “Escola de Londres” passou a designar as experiências no campo figurativo em pintura que destacaram no panorama internacional alguns dos artistas estabelecidos na capital britânica durante as décadas de 1950 e 1960. Mas a ideia da existência de uma Escola de Londres foi sobretudo desenvolvida pelo British Council através das exposições itinerantes que promoveu na Europa nos anos 1980 e 1990: *A School of London: Six Figurative Painters* [Uma Escola de Londres: Seis pintores figurativos], em 1987, e *From London* [De Londres], organizada entre 1995 e 1996. A história da Escola de Londres está pois intimamente ligada à promoção da cultura artística britânica no estrangeiro, como James Hyman também revela, indicando que o termo terá sido utilizado pela primeira vez pelo crítico de arte David Sylvester num artigo publicado na revista francesa *L'Age nouveau* em 1947. Segundo Hyman, Sylvester utilizou intencionalmente o termo *École de Londres* com o objetivo de promover a arte britânica junto de um público internacional e de determinar o seu prestígio através da comparação com a já famosa Escola de Paris<sup>2</sup>.

Esta associação do termo “Escola de Londres” a um programa de propaganda artística ligado a um revivalismo da pintura figurativa nos anos 1980 vem acompanhada do descrédito em relação à sua validade entre críticos e historiadores da arte britânicos<sup>3</sup>. As exposições do British Council mencionadas destacam a obra de apenas seis pintores — Francis Bacon, Lucian Freud, Michael Andrews, Frank Auerbach, Kitaj e Leon Kossoff — que, apesar de se associarem a uma expressão figurativa, desenvolveram abordagens criativas bastante distintas, como a exposição *Coleção de Arte Britânica do CAM* na Casa das Histórias Paula Rego explicita. O próprio Auerbach manifestou as suas dúvidas em relação à existência dessa escola:

*Admiro o trabalho de todos os artistas que reuniu nesta exposição e não me sinto desconfortável ao ser associado com eles... Ou seja, nesse sentido, talvez seja uma Escola... Pode acontecer que tenha havido um envolvimento ligeiramente mais persistente, determinado ou pessoal com o universo físico de Londres [...], que os artistas aqui tenham sentido ser realmente empolgante, interessante e novo registar o seu contexto físico. [...] Por outro lado, seguramente que não é uma Escola. Quero dizer, a única pessoa com quem tenho algo em comum na forma como atuo quando faço uma pintura é Leon Kossoff. Todos os outros, quando fazem um quadro, me parecem tão estranhos como alguém a falar uma língua estrangeira.<sup>4</sup>*

A crítica de que o termo “Escola de Londres” é demasiado vago para ser levado a sério, terá influenciado a Tate Britain de Londres na sua recente reavaliação das práticas figurativas desenvolvidas na capital britânica: enquanto a exposição que circulou internacionalmente se intitulou *Bacon, Freud, and the Painting of the School of London* [Bacon, Freud e a pintura da Escola de Londres] (Museu de Belas-Artes, Galeria Nacional Húngara, Budapeste, e Museu Picasso, Málaga, 2017), em Londres, a mesma exposição recebeu o título de *All Too Human: Bacon, Freud and a Century of Painting Life* [Demasiado humano: Bacon, Freud um século de pintura do vivo] (Tate Britain, 2018)<sup>5</sup>.

Apesar de uma certa resistência que a ideia de uma “Escola de Londres” suscita, decidi utilizá-la neste texto uma vez que ela não só circunscreve o contexto criativo em que os artistas portugueses desenvolveram as suas experiências no campo da figuração em Londres nos anos 1950 e 1960, como também tem determinado a integração de Paula Rego na história da arte britânica contemporânea. A revisão recente da Escola de Londres tem promovido novas inclusões para além dos seus nomes canónicos mas, neste ensaio, gostaria também de destacar as suas omissões. Deste ponto de vista, a abordagem dos artistas portugueses permite expandir uma perspetiva crítica sobre a Escola de Londres e, de modo mais abrangente, sobre a relação das instituições artísticas e da historiografia britânica com as trajetórias de artistas imigrantes. Tendo a capital do Reino Unido sido promovida, sobretudo a partir dos anos 1960, como uma cidade cosmopolita e multicultural, as narrativas históricas e artísticas sobre o meio criativo londrino permanecem dominadas pelos artistas britânicos,

<sup>1</sup> Instituto de História da Arte, FCSH NOVA.

<sup>2</sup> James Hyman, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945–1960*, New Haven, CT e Londres: Yale University Press, 2001, p. 24.

<sup>3</sup> Ver definições de “School of London” nos dicionários da Universidade de Oxford, *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, 5.ª ed., Oxford: Oxford University Press, 2015 (acessível online), e *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, 3.ª ed., Oxford: Oxford University Press, 2015 (acessível online).

<sup>4</sup> Declarações de Frank Auerbach publicadas originalmente na revista parisiense *Art International*, no outono de 1987, e citadas por Michael Peppiatt na sua crítica à exposição *From London*, intitulada “A School or Not a School”, in *Modern Painters*, vol. 8, verão 1995, p. 66.

<sup>5</sup> Ambas as exposições foram comissariadas por Elena Crippa e os conteúdos de ambos os catálogos repetem-se. Citarei neste texto o catálogo da primeira exposição, *Bacon, Freud, and the Painting of the School of London*, Londres: Tate Britain e Budapeste: Museum of Fine Arts — Hungarian National Gallery, 2018.



maioritariamente masculinos e brancos, e por uma leitura da realidade do ponto de vista exclusivamente britânico. Podemos pois perguntar se a Escola de Londres poderá incluir a expressão criativa de outras experiências do período do pós-guerra.

Esta é uma questão bastante atual na medida em que no cinema, na televisão e também na programação expositiva de museus britânicos se procura inscrever a perspetiva, vivências e as práticas artísticas de comunidades imigrantes sobretudo provenientes das antigas colónias britânicas<sup>6</sup>. A emigração dos antigos territórios controlados pelos britânicos na Ásia, África e também nas Caraíbas no pós-guerra foi um facto marcante também no meio artístico, como a exposição *The Other Story* [A outra história] (Hayward Gallery, Londres, 1989–90) evidenciou. Anos mais tarde, no catálogo da exposição *Migrations: Journeys into British Art* [Migrações: viagens rumo à arte britânica] (Tate Britain, 2012), Kodwo Eshun analisaria a abordagem desses artistas na historiografia e crítica de arte, propondo que a tendência para compor relatos supostamente abrangentes seja substituída por uma perspetiva mais minuciosa, ou microscópica, sobre o objeto artístico para identificar as diferentes histórias, visões da realidade e marcações identitárias que este pode conter:

*Há uma tendência [...] para apresentar panorâmicas geracionais de tipo geral, num esforço para fazer justiça ao caráter histórico universal da migração, as suas implicações assimétricas, as suas diversas práticas de afinidade, os seus múltiplos paradoxos de pertença. O que seria produtivo, especialmente para práticas pictóricas do pós-guerra, seria mudar a escala de interpretação, fornecer leituras próximas, ou mesmo microscópicas, que avançam mais devagar, para se poderem mover pela superfície de uma pintura, assimilar a mais fina fratura do verniz com a mesma relevância dada a gestos, marcas, posicionamentos, atitudes, sensibilidade, posições, posturas e assinaturas.*<sup>7</sup>

A proposta de Eshun deve também ser aplicada ao caso dos artistas portugueses, cuja vivência em Londres e reconhecimento pelos meios artísticos britânico e português sofre também de generalizações e preconceitos de género, como o caso de Paula Rego, ou relacionados com uma visão historiográfica clássica

de subordinação a modelos artísticos estrangeiros por parte dos artistas vindos de áreas periféricas aos grandes centros artísticos e culturais europeus. Ao centrar-me neste texto na imigração portuguesa, na sua maioria masculina e branca, não pretendo infletir o percurso de reconhecimento que tem vindo a ser feito sobre trajetórias e identidades artísticas que foram marginalizadas não só devido à sua proveniência de territórios anteriormente colonizados, mas também por questões étnicas. Pelo contrário, a minha intenção é sublinhar a diversidade de histórias que se encontram obscurecidas e que podem contribuir para uma perspetiva mais ampla das relações criativas (incluindo diálogos transculturais e artísticos) e para finalmente desafiar e complexificar construções mais rígidas como a da “Escola de Londres”.

### Encontrar Paula Rego na Escola de Londres

Na história tradicional da Escola de Londres, os pintores Bacon e Freud surgem como figuras tutelares, cuja preponderância foi reiterada nas exposições mais recentes da Tate Britain já mencionadas. Esta nova visita confirmou também os nomes mais representativos da Escola de Londres, ou seja, os dos pintores Michael Andrews, Frank Auerbach, Howard Hodgkin e Leon Kossoff<sup>8</sup>. Destes artistas, Hodgkin (1932–2017) é o único que não está presente nesta exposição, mas dois dos seus trabalhos integram a Coleção de Arte Britânica do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o que demonstra que na seleção de obras a adquirir para a Fundação, como analisa Patrícia Rosas, os responsáveis pelo British Council estavam a participar numa determinada orientação historiográfica da arte britânica do pós-guerra.

Mais concretamente, esta orientação privilegiava práticas mais experimentais da figuração, que exploravam a invenção formal associada à abstração e incluíam elementos autorreferenciais ou autobiográficos. Estas novas práticas foram descritas e defendidas por David Sylvester, que as identificou com um novo termo, o do “Realismo Modernista” (*Modernist Realism*), que tinha na obra de Bacon o seu maior expoente. O contraponto a esta formulação era uma produção figurativa mais naturalista baseada na realidade social e no quotidiano e que era promovida pelo crítico de arte John Berger<sup>9</sup>. Desta última corrente, a coleção do British Council integra apenas uma pintura de John Bratby e uma de Jack Smith<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Outra exposição que juntou estes artistas foi *The Mystery of Appearance: Conversations Between Ten British Post-War Painters*, comissariada por Catherine Lampert e apresentada na galeria Haunch of Venison, em Londres, entre 2011 e 2012.

<sup>9</sup> Sobre o confronto no panorama artístico britânico dos anos 1950 entre o Realismo Modernista de Sylvester e o Realismo Social de Berger ver Hyman, *The Battle for Realism* e Juliet Steyn, “Realism versus Realism in British Art of the 1950s”, *Third Text*, vol. 22, n.º 2 (março 2008), pp. 145–56.

<sup>10</sup> Os outros dois artistas identificados com o realismo defendido por Berger e que Sylvester integrou sarcasticamente no grupo da “pia da cozinha” (*Kitchen Sink*) num artigo publicado em dezembro de 1954, na revista *Encounter*, eram Derrick Greaves e Edward Middleditch.

A definição da Escola de Londres, bem como as exposições organizadas pela Tate Britain que mencionei estão intimamente ligadas às práticas figurativas promovidas por David Sylvester na década de 1950. Ao longo dos anos, a história da arte britânica identificou uma genealogia relacionada com essa pintura figurativa, que tinha como ponto de partida a obra do pintor Walter Sickert a partir de final do século XIX<sup>11</sup>. Deste modo, estabeleceu-se uma perspetiva cristalizada sobre os artistas que constituem a chamada Escola de Londres e sobre os seus antecedentes, ambos incluindo exclusivamente homens britânicos e brancos<sup>12</sup>. No entanto, as exposições “gêmeas” *Bacon, Freud, and the Painting of the School of London* e *All Too Human* introduziram novos nomes a fim de proceder a uma atualização geracional e também a uma revisão crítica. A sua curadora, Elena Crippa, reconheceu que a narrativa dominante da Escola de Londres excluiu “o trabalho de vários artistas que — devido à sua diferente origem, género ou etnicidade — não foram integrados no mesmo discurso”<sup>13</sup>.

Foi a partir desta releitura que a obra de Paula Rego pôde finalmente ser reconhecida no âmbito das dinâmicas artísticas figurativas londrinas. No entanto, a integração da artista portuguesa na Escola de Londres revelou ainda algumas limitações. Ao contrário de artistas da sua geração que iniciaram também a sua prática criativa no final dos anos 1950, as pinturas de Paula Rego apresentadas em ambas as exposições são dos anos 1990 e por isso remetem para um período mais tardio da sua atividade. Ou seja, a representação de Paula Rego no discurso crítico sobre a Escola de Londres encontra-se descontextualizada cronologicamente em relação às práticas pictóricas e ao experimentalismo formal e narrativo que definiram essa Escola no pós-guerra e na qual a pintura desse período da artista portuguesa também se insere.

Talvez a leitura que John Hyman fez do percurso de Paula Rego após a conclusão dos seus estudos na Slade School of Fine Art, em 1956, esclareça a omissão do trabalho inicial da artista, que foi desenvolvido entre Portugal e Londres. Hyman, na verdade, inclui Paula Rego entre os artistas sucessores de Bacon e Freud e que consolidariam a Escola de Londres. No entanto, a artista portuguesa não pôde, segundo o mesmo historiador, cumprir imediatamente as expectativas que nela estavam depositadas: baseando-se na denúncia que a própria artista tinha feito sobre o ambiente misógino da Slade School (em que os estudantes eram claramente

<sup>11</sup> Ver catálogo *The Pursuit of the Real: British Figurative Painting from Sickert to Bacon*, Londres: Lund Humphries e Manchester: Manchester City Art Galleries, 1990.

<sup>12</sup> Francis Bacon nasceu em 1909 em Dublin, na Irlanda, quando toda a ilha pertencia ainda ao Império Britânico. O único artista que não nasceu em território britânico foi Frank Auerbach, nascido em 1931 em Berlim. Auerbach veio para Inglaterra ainda criança, em 1939, fugindo ao regime nazi na Alemanha.

<sup>13</sup> Elena Crippa, “The Embodied Life of Painting”, in *Bacon, Freud...*, p. 17.

favorecidos em relação às colegas, sobre as quais se dizia que apenas frequentavam a escola para mais tarde poderem apoiar e sustentar financeiramente os maridos artistas)<sup>14</sup>, Hyman declara Paula Rego vítima do predomínio masculino, simplificando deste modo o período após a sua formação em pintura: “Rego, ela própria casada com Victor Willing, seu colega na Slade, subordinou o seu trabalho ao dele e apenas ganhou notoriedade após a morte do marido, em 1988.”<sup>15</sup> Na verdade, foi Victor Willing que, depois de se juntar a Paula Rego e à filha de ambos em Portugal, em 1957, interrompeu a sua atividade artística.

A prevalência do olhar masculino sobre a produção artística e também sobre o papel das mulheres no mundo da arte constituiu, desde muito cedo, um dos alvos preferenciais de ataque criativo por parte de Paula Rego. Nos seus trabalhos iniciais, a partir dos finais da década de 1950, a artista rejeitou a narrativa sobre a vitimização e vulnerabilidade das mulheres ao assumir o controlo sobre as suas histórias e representação. Na pintura *Banho Turco*, por exemplo, a artista é a agente de uma desconstrução caótica da pintura com o mesmo título que tinha sido realizada pelo pintor francês Jean-Auguste-Dominique Ingres na década de 1850. Dirigida claramente para o olhar masculino, a composição de Ingres concentra num ambiente exótico oriental, muito em voga na época, um catálogo de corpos nus de mulheres em posições diversas.



Paula Rego  
Banho turco, 1960

<sup>6</sup> Podem ser indicados como exemplos deste reconhecimento da vivência e do impacto cultural e artístico destas comunidades: a exposição retrospectiva de Frank Bowling organizada pela Tate Britain em 2019; *Small Axe*, uma antologia de cinco filmes realizados por Steve McQueen, transmitida no Reino Unido pela BBC em 2020, que narra várias histórias ligadas à comunidade proveniente das Caraíbas britânicas; e a escolha de Sonia Boyce como representante da Grã-Bretanha na Bienal de Veneza de 2022.

<sup>7</sup> Texto produzido a partir de uma entrevista a Kodwo Eshun publicada no catálogo *Migrations: Journeys into British Art*, editado por Lizzie Carey-Thomas, Londres: Tate Publishing, 2012, p. 110.

<sup>14</sup> Ver Leonor de Oliveira, “Iconografias de resistência: O caso de quatro artistas portugueses em Londres nos anos 1950”, *Ler História*, n.º 74, 2019 (disponível em <https://journals.openedition.org/lerhistoria/4854>).

<sup>15</sup> Hyman menciona uma entrevista a Paula Rego realizada por John McEwen em fevereiro de 1994: ver Hyman, *The Battle for Realism*, p. 222, nota 157.

Na pintura de Rego, a citação direta à obra do pintor francês é feita através do recorte e colagem de algumas das figuras pintadas por Ingres, mas destacando sobretudo a face. Nesta composição que corresponde às experiências criativas que a artista realizava na época a partir da colagem e do desenho automático, outras cabeças femininas emergem da densa superfície pictórica para reclamar ou mesmo gritar contra uma tradição artística que fragmenta o corpo feminino e o reduz a objeto erótico. A fragmentação deliberada na pintura de Paula Rego denuncia então a desfiguração do corpo feminino na história da pintura, que elimina reações afetivas ou emotivas, vivências e percursos individuais e, por isso, limita a sua presença a um corpo sem história nem agência. A inclusão na pintura de um pedaço de jornal fazendo referência às “pilules orientales” que anunciavam desde o final do século XIX “seios desenvolvidos, reconstituídos, aformoseados, fortificados”<sup>16</sup> em dois meses, mostra como a produção artística antecipava e participava também na formatação do corpo da mulher segundo um imaginário erótico produzido a partir do desejo masculino.

A introdução tardia de Paula Rego na genealogia da Escola de Londres e o destaque dado às obras que foram produzidas no momento em que a artista foi finalmente reconhecida pelo meio artístico britânico, a partir do final dos anos 1980, manifesta a fragmentação do seu percurso criativo em função de uma perspetiva histórica centrada exclusivamente no Reino Unido e dominada por uma interpretação sobre o seu trajeto pessoal baseada numa visão tradicional de género. Tendo em conta a preponderância das práticas criativas e das narrativas autorreferenciais dos artistas masculinos, talvez seja ainda difícil inscrever na historiografia da Escola de Londres uma perspetiva feminina (Paula Rego é a única artista que iniciou carreira nos anos 1950 integrada nesta Escola) e uma vivência cultural, social e política que cruza dois territórios, o britânico e o português. A ausência de um mapeamento exaustivo de circuitos de cruzamento de imagens e de histórias para além do mundo anglo-americano torna também invisível a extensão das experiências figurativas desenvolvidas a partir de Londres no pós-guerra.

### Notas finais

A vivência dos artistas portugueses em Londres foi marcada pela constante sensação de serem estrangeiros, mas também pelas oportunidades que lhes foram oferecidas no campo artístico. João Cutileiro que, tal como Paula Rego, estudou na Slade School entre 1955 e 1959, recordou que, durante uma visita a esta escola de um artista conhecido, os seus colegas tentaram impedir que as suas obras fossem mostradas ao visitante pelo simples facto de ele não ser britânico<sup>17</sup>. Eduardo Batarda, que frequentou o Royal College of Art de Londres entre 1971 e 1974, deparou-se com atrasos na sua admissão no curso de pós-graduação no qual se tinha inscrito, que lhe deram um “estatuto desigual” em relação aos restantes alunos, o que demonstra também a desconfiança por parte do ensino das artes britânico face a estudantes provenientes de um contexto cultural diferente e que não tinha o inglês como língua oficial<sup>18</sup>.

No entanto, também em Londres, os artistas portugueses tiveram oportunidade de mostrar os seus trabalhos ao participarem em exposições coletivas e foram ainda premiados nas escolas que frequentavam: Paula Rego venceu em 1954 a Summer Composition Competition da Slade School; Bartolomeu Cid dos Santos foi distinguido com o prémio de Gravura da mesma escola em 1957, e Eduardo Batarda foi distinguido pelo Royal College of Art com os prémios Sir Alan Lane, na área de crítica de arte (1973), e John Minton, dedicado à pintura (1974). Apesar das dificuldades de integração, o trabalho dos artistas portugueses foi reconhecido não só no meio académico, mas para além dele, como indica a seleção para as exposições anuais dos *Young Contemporaries*, que exibiam os trabalhos dos artistas recém-formados mais promissores<sup>19</sup>. Mas a permanência em Londres não deixaria de constituir uma experiência efémera para a maioria dos artistas portugueses. As principais exceções ao regresso definitivo a Portugal foram Paula Rego, que se instalaria na capital britânica permanentemente em 1972, e Bartolomeu Cid dos Santos, que foi escolhido para coordenar o curso de gravura da Slade School e dirigir as suas oficinas em 1961. Ambos se tornariam referências fundamentais e também pontos de apoio para os artistas portugueses que ao longo das últimas décadas do século XX estudariam em Londres.

A ida de Bartolomeu Cid para a capital britânica em 1956 para estudar pintura na Slade School foi determinante para o seu percurso artístico. Foi na escola londrina que se iniciou na prática da gravura, à qual dedicaria toda a sua carreira, quer como artista, quer como docente<sup>20</sup>. O artista utilizava as oficinas de gravura da Slade para produzir os seus próprios trabalhos e o seu método de ensino baseava-se na partilha com os alunos da sua própria experiência criativa<sup>21</sup>. Deste modo, transmitia aos estudantes a importância de partir de uma perspetiva pessoal para recriar o mundo através da gravura. Para ele, o espaço da oficina juntava culturas diferentes, as dos alunos e funcionários da Slade, e era a partir desse cruzamento cultural que o trabalho criativo se desenvolveria — projetando em pequena escala o ambiente cada vez mais cosmopolita da capital britânica. No caso de Bartolomeu Cid, esse cruzamento cultural incluía não só o ambiente particular de Londres e a nova arquitetura do pós-guerra, e a tradição artística britânica (James McNeill Whistler, Graham Sutherland, John Piper, Bacon e Henry Moore eram nomes mencionados pelo artista), mas também o contacto com as práticas artísticas internacionais através de exposições organizadas naquela cidade e a herança artística ibérica, em que Goya era uma constante referência<sup>22</sup>.

A narrativa sobre a Escola de Londres tem-se centrado no modo como os seus protagonistas definiram novas formas de abordar o corpo humano, destacando-se mais uma vez as imagens cruas de Bacon e Freud que dissecam do ponto de vista visceral e/ou psicológico as figuras que representam. Este processo de desconstrução ou de aprofundamento do olhar sobre a realidade humana pode partir, de acordo com Elena Crippa, de “experiências pessoais e preocupações, recordações, eventos passados e estímulos e receios pessoais”, que “se juntam para elaborar histórias fortes e complexas”<sup>23</sup>. Apesar da historiografia sobre a Escola de Londres incluir exclusivamente pintura, a aproximação do trabalho de Bartolomeu Cid a este contexto permite, tal como no caso de Paula Rego, expandir a abordagem das práticas figurativas desenvolvidas na capital britânica, incluindo novas vivências e perspetivas sobre a contemporaneidade que acentuam, tal como Elena Crippa indica, um envolvimento profundo, pessoal e criativo com a realidade vivida e observada, e um diálogo constante e aberto entre culturas.



Bartolomeu Cid dos Santos  
Reunião de Família, 1963

<sup>16</sup> As *Pilules Orientales* foram criadas pelo farmacêutico francês François Boisson em 1886, no período em que o Orientalismo, ou seja, a criação de um imaginário estereotipado, erotizado e exótico sobre o Médio Oriente e o Norte de África, era bastante popular na Europa. Em Portugal, foram divulgadas nos jornais, como por exemplo na *Ilustração Portuguesa*, no início do século XX.

<sup>17</sup> Testemunho de João Cutileiro recolhido em 2019 durante a entrevista de preparação para o livro de minha autoria, *Portuguese Artists in London: Shaping Identities in Post-War Europe*, Londres: Routledge, 2020.

<sup>18</sup> Batarda foi obrigado a frequentar as atividades organizadas pela Faculty of General Studies para resolver, segundo os responsáveis do Royal College of Art, as dificuldades que a sua proveniência de um contexto cultural estrangeiro pudessem provocar. Ver Oliveira, *Portuguese Artists in London*, p. 134.

<sup>19</sup> Nestas exposições participaram, entre outros, Paula Rego (1955), Bartolomeu Cid dos Santos (1957, 1958) e João Cutileiro (1957, 1958, 1959).

<sup>20</sup> Sobre a formação de Bartolomeu Cid dos Santos na Slade ver Leonor de Oliveira, “Iconografias de resistência” e *Portuguese Artists in London*.

<sup>21</sup> Ver documentário realizado por Jorge Silva Melo, *Bartolomeu Cid dos Santos: Por terras devastadas*, Midas, 2009.

<sup>22</sup> Ver relatórios enviados por Bartolomeu Cid dos Santos, enquanto bolseiro, para a Fundação Calouste Gulbenkian entre 1960 e 1963.

<sup>23</sup> Elena Crippa, “The Embodied Life of Painting”, p. 15.