

Uma revolta na melancolia? Cinco grupos de mulheres retratadas por Nikias Skapinakis antes do 25 de Abril de 1974¹

Bruno Marques

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

Resumo: Com a série *Para o estudo da Melancolia em Portugal (1971-1974)*, Nikias Skapinakis oferece-nos um daqueles espelhos em que as elites intelectuais se podem rever de um só golpe de vista e em corpo inteiro. Expondo a “hipertrofia da nossa autoconsciência” que nos torna “ausentes da nossa própria realidade”, o pintor antecipa o fundamental livro *O Labirinto da Saudade* (1978). Mais do que acompanhar atitudes e atividades revolucionárias do Maio de

68 em França ajustadas ao clima da Primavera Marcelista, onde a *esperança* rapidamente cedeu lugar ao *tédio*, vemos uma geração de mulheres incapaz de enfrentar e assumir o seu próprio sentido e destino. A partir das teses de Eduardo Lourenço a respeito do *défice de realidade* que pauta os discursos dos portugueses sobre eles próprios, o presente artigo relê estas imagens à luz do papel do feminino no novo espaço da intelectualidade portuguesa que se abriu em

1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

Portugal entre o Maio de 68 e a Revolução dos Cravos de 1974.

Palavras-chave: Nikias Skapinakis, retrato, mulheres, melancolia, revolução.

Resumé : Avec la série *Pour l'étude de la mélancolie au Portugal (1971-1974)*, Nikias Skapinakis tend un miroir aux élites intellectuelles qui peuvent alors s'y contempler d'un regard neuf. En répondant à « l'hypertrophie de notre auto-conscience » qui nous rend « absents de notre propre réalité », le peintre anticipe l'œuvre *Le labyrinthe de la saudade* (1978). Ainsi, plutôt que d'accompagner les comportements et les actions révolutionnaires de mai 68 en France,

adaptés au climat du « printemps marceliste » au Portugal, où l'espoir a vite laissé place à l'*ennui*, nous observons une génération de femmes incapables d'affronter et d'assumer leur propre sens d'accomplissement et leur destin. À travers les lectures d'Eduardo Lourenço sur le *manque de réalité* qui marque les réflexions du peuple portugais sur lui-même, cet article revisite ces images à la lumière du nouveau rôle féminin dans le nouvel espace de l'intellectualité portugaise qui s'est ouvert au Portugal entre mai 68 et la Révolution des Œuillets, en 1974.

Mots-clés : Nikias Skapinakis, portrait, femmes, mélancolie, révolution.

*Da eterna espera do futuro, ficou-nos a saudade, esta infatigável,
imperturbável, melancolia do desespero adiado, do tédio
entre-duas-águas.*

*Eterna e inefável espera do Quinto Império, que longa expectativa!
É o nosso fado, múltiplo cenário de paixão (paixões), tédio,
melancolia, saudade, desesperança, diferenciados estados de alma,
pois cada retrato de Nikias revela, afinal, um (ou dois) estados de
alma: o de quem o vê do lado de cá, onde eu me encontro, antes de
estar lá, o de quem está lá antes de se ver (de o ver) do lado de cá.*

Fernanda BOTELHO, "As melancólicas", 1996²

1 - Retratos de "expressões estruturais", de "comportamentos de natureza social"

As primeiras incursões de Nikias Skapinakis pela arte do retrato seguem o que, no dizer de José-Augusto França, a segunda geração modernista já havia realizado: "exercícios picturais em

2. BOTELHO, Fernanda, "As melancólicas", in *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 20-24.

busca de um estilo pessoal³”. *Almada Negreiros*, de 1958, e *Natália Correia*, de 1959, estão entre os melhores exemplos desse período. Nos seus olhares distantes e silenciosos avulta um controlado tom expressionista feito mediante meios plásticos tendentes “à captação psicológica e da personalidade cultural dos modelos⁴”.

Neste momento Nikias ainda é lírico. A atemporalidade que perpassa tanto as pessoas como os espaços que pinta do casario lisboeta denuncia uma mesma angústia existencial. Paisagens sem horizonte, feitas de superfícies opacas, onde o vazio urbano, que se abre desolado, perde “o seu movimento de lugar” e afirma a “inacção⁵”. Como metáforas de si mesmo, permitem-nos sentir a “solidão⁶” que traduzia a “amargura” e as “dúvidas desses anos⁷”. Neste ambiente tingido por uma certa “estranheza onírica⁸”, habita, pois, um evidente “pendor existencialista⁹” que aproxima o pintor do ideário que fora tão caro ao grupo da revista *Presença*.

Entretanto, uma decisiva viragem de paradigma — que se vinha preparando ao longo dos anos 60 e que encontrará numa “parafiguração abstractizante” a via para a “simulação do recorte¹⁰” — torna possível a destrinça de dois momentos diversos: o primeiro, o dos retratos individuais, corresponde ao do pesquisador empático e ingénuo de sentimentos; o segundo, o dos retratos de grupo, ao de situações sociais. *Tertúlia*, de 1960, antecipa este segundo ciclo. Sobre esta pintura Nikias escreverá:

Esta “Tertúlia”, onde Cochofel se distancia, Serrão se destaca e Abelaira se recolhe, terá constituído o retrato sociológico, por via intuitiva e simbólica, da “inteligência” portuguesa que se opunha ao regime. É afinal um depoimento sobre o enfado em Portugal, no tempo da ditadura e nisso terá constituído o primeiro sinal da série melancólica. Não sei se esses retratos já tinham perdido a alma; são porém verdadeiros, isto é, por razões misteriosas assinalavam uma verdade qualquer que me era exterior, um alheio estado de alma, que passava à tela sem que, a bem dizer, me desse conta disso¹¹.

3. FRANÇA, José-Augusto, “De retratos se trata”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 15.
4. RODRIGUES, António, *Nikias Skapinakis. A pintura mirabolante*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006, p. 20.
5. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, 3 volumes, tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (policopiado), 2008, p. 568.
6. SILVA, Raquel Henriques, “Nikias 60 anos depois. A pintura como vocação, ofício e reflexão”, in *Nikias Skapinakis: passado e presente 2012-1950* (cat. exp.), Lisboa, Museu Coleção Berardo, 2012, p. 20.
7. SKAPINAKIS, Nikias, *apud*. SILVA, Raquel Henriques, “Nikias 60 anos depois”..., *op. cit.*, p. 20.
8. *Ibid.*, p. 23.
9. ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*, Porto, Campo das Letras, 2006, p. 27-33.
10. SKAPINAKIS, Nikias, “Reflexão sobre águas passadas”, *Colóquio Artes*, 105, Abril-Junho 1995, p. 55-56. Mais recentemente, este assunto foi amplamente desenvolvido por SARDO, Delfim, “Notas sobre a intenção não descritiva”, in *Figuração e Parafiguração na Pintura de Nikias Skapinakis (1950-2017)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 75-80.
11. SKAPINAKIS, Nikias, *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 54-55.

Enquanto prelúdio da série *Estudo da Melancolia em Portugal*, *Tertúlia* mostra, por detrás dos fumos e apoiada nas mesas e balcões, uma “teatralidade psico-social de um mal-estar cultural que foi o dessa década¹²”. A dimensão colectiva da cultura portuguesa reduzia-se, pois, à dos cafés, onde o tédio era condição inevitável de quem não havia emigrado. Mas os múltiplos sentidos deste quadro, que J.-A. França classifica como “obra chave de uma sociologia sentimental”¹³, só voltarão a ser retomados em 1967, com *As três graças*. Obra que assinala a sua decisiva entrada numa situação neo-figurativa como processo de renovação pictórica¹⁴, e que a crítica coeva logo viu como uma aproximação a “uma imagética de carácter Pop¹⁵”. Com ela, Nikias anunciava o ulterior *cartazismo* pela consciência da superfície que anula a definição do espaço ambiente. Nesse fundo abstracto e indefinido (que evoluirá ao longo da série para a estilização de cromatismos lisos), Luísa Cid, Kukas Moura Borges e Helena Castro recortam-se sintéticas sobre um fundo claro de onde advém a “qualidade gráfica que o associa a uma estética do cartaz¹⁶”. Eis a razão pela qual o seu “epidérmico cartazismo” coincide — nas palavras do artista — com a “despersonalização linear da pintura Pop¹⁷”: citando o *poster* para “anular o pictórico”, ou para, no final do seu trabalho oficial, “expor a sua própria neutralidade”, Nikias procura libertar-se da “sua própria subjectividade e com ela [d]as suas anteriores referências líricas e *presencistas*¹⁸”. Enquanto fórmula de “*des-subjectivação*¹⁹”, a pintura de Nikias permite agora captar uma realidade a partir de um ângulo frio, calculado e crítico.

Tertúlia anunciou, como vimos, um programa enquanto “retrato” (do estado) da cultura portuguesa, mas evoluirá mudando de género, ou seja, privilegiando o tratamento do novo papel da mulher na sociedade contemporânea de finais dos anos 60 e inícios dos 70. *As três graças* (1967), *Baigneuses* (1972) *Piquenique* (1972), *Botequim* (1973), *Encontro...* (1974). Três, quatro, três, três e três — são assim constituídos os grupos de mulheres. Por que razão Nikias dá todo este protagonismo ao feminino? Nas suas palavras:

“Os Críticos” constituem o último retrato incluindo personagens masculinos; os restantes retrataram apenas mulheres e, se às treze “melancólicas” juntarmos as sete intervenientes na série da “Liberdade” e as três Graças, teremos um total de vinte e três retratadas, repartidas por diversos grupos femininos. A asserção da misoginia que envolveu essas interpretações da “alma feminina” no quadro sociológico português, poderá ser, porém, diferentemente encarada se julgada em conjunto com o retrato dos quatro “Críticos”²⁰.

12. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal...*, op. cit., p. 571.

13. FRANÇA, José-Augusto, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 93-94.

14. *Ibid.*, p. 572.

15. BRONZE, Francisco, “Exposições. Nikias Skapinakis — Na Galeria «Divulgação»”, *Colóquio*, 47, Fevereiro 1968, p. 38. BRONZE, Francisco, “Exposições”, *Colóquio*, Lisboa, 50, Outubro 1968, p. 37-49. BRONZE, Francisco, “Exposições”, *Colóquio*, 52, Fevereiro 1969, p. 48.

16. SARDO, Delfim, “Notas sobre a intenção não descritiva”, op. cit., p. 80.

17. SKAPINAKIS, Nikias, “Pro-memória”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 12-13.

18. DIAS Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal...*, op. cit., p. 572.

19. ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nikias Skapinakis...*, op. cit., p. 12.

20. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, op. cit., p. 29.

A pretexto da renovação que o café A Brasileira do Chiado levou a cabo, em 1971, com onze novos quadros, Nikias citou (imitando escrupulosamente) a antiga composição de Almada, *Auto-retrato num grupo*, de 1925²¹. Para o efeito, decidiu retratar justamente os quatro críticos que elegeram os pintores que substituíram as telas que até então ali haviam figurado. De Almada, Nikias reteve o mesmo espaço imaginário que é, segundo a caracterização de José-Augusto França, “o do próprio Café em que as personagens abancam, numa obrigação da vida lisboeta”²². Porém, estas já não são as figuras de uma boémia cidadina, intelectual e lírica de outros tempos, como as personagens do admirável romance que Almada escreveu, em 1925, com o título de *Nome de Guerra*. Mantendo, no mesmo local, as mesmas poses volvidos mais de quarenta anos, o que importa a Nikias são as “expressões estruturais”, os “gestos e maneiras de estar”, e que acabam por traduzir “comportamentos de natureza social”²³.

O quadro *Os Críticos* será talvez, a este título, o caso mais paradigmático. Ali estiveram reunidos, para o “retrato”, Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França. Figurando todos de preto, assumem uma “uniformidade do traje” que os relaciona “com uma orientação crítica e que, no tempo, não se apresentava com grandes divergências”²⁴. Aliada à imutabilidade de poses, esta homogeneidade da indumentária poderá pois remeter para a questão do “consenso da crítica”²⁵, enquanto monotonia sem saída, mesmo para os então principais protagonistas da defesa da modernidade das artes plásticas portuguesas. Dois deles seguram folhas de papel. Mas estas são — como as viu Raquel Henriques da Silva — “folhas provocatoriamente brancas”; folhas “onde nada pode estar escrito”, na medida em que “denunciam o artifício supremo da pintura: o júri já deliberou ou irá deliberar depois, nenhuma decisão existe, trata-se de um fingimento mas é ele exactamente que interessa ao pintor”²⁶.

Perscrutar significará, agora, para Nikias, entrar na profundidade, não de uma “alma”, mas de um *papel*. São personagens de um teatro emudecido de sons, mas com papéis definidos — a ausência do humano, no tocante a *profundidade psicológica*, não implica, contudo, que não haja uma ajustada intensão dirigida a atitudes e posições. Nesse sentido, cremos ser possível discernir, ainda que subtilmente, poses simuladas, composturas, olhares, expressões, como a da boca entreaberta, dos olhos fechados ou do leve sorriso; em suma, um conjunto de sinais que funcionam como polos mais ou menos conscientes que induzem signos.

Eles aceitaram a recondução à encenação de si mesmos de acordo com uma imagem “social”. Representam assim uma espécie de assimilação mimética de padrões de actuação típicos da “inteligência” portuguesa que, aqui, converge numa postura comum. No fundo, tornam-se a revivescência de uma bem conhecida circunstância, personalizam-na, personificam-na. Sempre sentados e imóveis, pousam ignorando os restantes, inusitada circunstância que abre uma dimensão outra ao histórico género do “retrato de grupo”, o que definitivamente o questiona e o *desvirtua*.

21 . FRANÇA, José-Augusto, *Os Quadros da Brasileira*, *op. cit.*, p. 7.

22 . *Ibid.*

23 . SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, *op. cit.*, p. 29-30.

24 . Da ficha da obra no catálogo *Para o estudo...*, *op. cit.*, p. 61.

25 . FARIA, Óscar, “Nikias Skapinakis no Museu de arte Contemporânea de Serralves, no Porto”, *Público (Artes & Ócios)*, Lisboa, 16 Junho 2000, p. 27.

26 . SILVA, Raquel Henriques, “Álbum de retratos organizado pelo seu autor”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 28.

2 - Estamos ausentes da nossa própria realidade

Nos *retratos melancólicos* de Nikias, um dos efeitos mais importantes que orienta a interpretação da imagem parte da ausência daquela aura de espaço que envolve e caracteriza toda a representação naturalista. Como n' *O tocador de Pífaro* (1866) de Édouard Manet, aos retratados é-lhes dado um lugar *abstracto* ou *ausente*, traduzido no fundo liso e uniforme no “qual as figuras se isolam numa ausência de coordenadas e de auto-reconhecimento”²⁷.

Posto isto, não arriscaremos muito se afirmarmos que o pintor português antecipa a tese de Eduardo Lourenço segundo a qual nós, os portugueses, “estamos ausentes da nossa própria realidade”²⁸. O mesmo será afixado por Boaventura Sousa Santos quando, cerca de dezassete anos mais tarde, o sociólogo diagnosticará, a respeito do marasmo discursivo que foi sendo feito sobre nós mesmos, um auto-desconhecimento residual continuamente gerador de um “excesso mítico” que o compensa²⁹.

Nikias junta-se a outros nomes mais ou menos do mesmo período, citados por Eduardo Lourenço no seu fundamental texto *O Labirinto da Saudade* (1978), que renovam profundamente a “imagem dos Portugueses sobre Portugal” e, em particular, “naqueles campos cuja a abordagem estava, por assim dizer, bloqueada pela necessidade imperiosa do antigo regime de evitar olhar a *fundo* a realidade portuguesa”³⁰. De entre os vários nomes apontados pelo pensador português, alguns deles acabaram por ser mesmo retratados por Nikias na série pictórica aqui em apreço. São os casos, como vimos, de Joel Serrão e de José-Augusto França³¹. Repensar(-nos) em função das *imagens* e *contra-imagens* mais actantes da nossa herança cultural, sobretudo de origem *estético-literária*, parece ser esse o propósito mais sério e fundamental do pintor. É precisamente dessa herança cultural que Eduardo Lourenço se aporta:

Poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal. O anterior regime atingiu nesse domínio cumes inacessíveis, mas a herança é mais antiga e o seu eco perdura. Para a “compensar”, uma classe de ociosos colados como lapas às mesas dos cafés nacionais “parece” desenhar da mesma realidade “idílica” a contra-imagem permanente através de anedotas, piadas, graças que contrabalançam a hipertrofia da nossa autoconsciência³².

27. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração...*, op. cit., p. 584.

28. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1982 [1978], p. 67-68.

29. “[...] o excesso mítico de interpretação é o mecanismo de compensação do défice de realidade, típico de elites culturais restritas, fechadas (e marginalizadas) no brilho das suas ideias”. SANTOS, Boaventura Sousa, “Onze Teses por ocasião de mais uma Descoberta de Portugal”, in *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, São Paulo, Cortez, 1995, p. 49.

30. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, op. cit., p. 69-70: “Seria injusto atribuir ao 25 de Abril esta abertura nova, pois já os últimos dez anos do antigo regime tinham visto surgir iniciativas nesse sentido, paralelas e coerentemente com a vontade de *aggiornamento* que existiu nas camadas tecnocráticas e mais liberalizantes do salazarismo moribundo e do marcelismo”.

31. *Ibid.*, p. 70.

32. *Ibid.*, p. 76.

Com o *Estudo para a melancolia em Portugal* de Nikias Skapinakis, tais imagens devem ser agora confrontadas, perspectivadas, acaso rebatidas e seriamente questionadas em função de um conhecimento mais aderente à causa viva da realidade nacional. Devido à factual *inexistência* de comparáveis e renovadas reestruturações das “imagens” da totalidade nacional³³, Nikias assume um papel deveras singular e decisivo na nossa cultura: oferece-nos um daqueles espelhos em que as elites intelectuais se podem rever de um só golpe de vista e em corpo inteiro. Essa intelectualidade constitui-se, essencialmente, num núcleo *isolado de tudo* — do exterior, da política³⁴, do “povo” em geral³⁵, no fundo, *da sua própria realidade* —, e que à época vinha ingloriamente colmatando as deficiências de um país sem tradição filosófica e científica³⁶. Esse estado de isolamento profundo deixara os indivíduos geralmente pouco capazes duma iniciativa pessoal enérgica, o que assegura o domínio de um discurso mitificador.

O excesso mítico da interpretação sobre a sociedade portuguesa explica-se em grande medida pela reprodução prolongada e não alargada de elites culturais de raiz literária, muito reduzidas em número e quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas educacionais e culturais. Tenderam, assim, a funcionar em circuito fechado, suspensas entre o povo ignaro, que nada tinha para lhes dizer, e o poder político autoconvencido, que nada lhes queria dizer. Não tiveram nunca uma burguesia ou uma classe média que as procurasse “trazer à realidade”, nunca puderam comparar ou verificar as suas ideias, e tão pouco foram responsabilizadas pelo eventual impacto social delas. [...] A hiperlucidez nunca foi mais que uma cegueira iluminada, e a cegueira das elites culturais produziu a invisibilidade do país³⁷.

A respeito de *Tertúlia*, escreve J.-A. França que “nunca se tinham caçado assim escritores nossos, de geração, ou só em fotografia de *Vencidos da Vida*, setenta anos antes³⁸”. Mais tarde Nikias sobre este assunto escreverá:

Embora com risco de engano, julgo que será impossível fazer a história das décadas de 60 e 70, sem recorrer ao testemunho dos quadros que retrataram determinados grupos de pessoas — todas identificáveis — e, através delas, as tensões

33. *Ibid.*, p. 73.

34. RAMOS, Rui, “Intelectuais e Estado Novo”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 281. “Em 1966, em conversa com Franco Nogueira (ministro dos negócios estrangeiros), o Presidente do Conselho Oliveira Salazar queixava-se de que «teve sempre grande dificuldade em encontrar colaboradores, e que os intelectuais lhe fugiram sempre». Falar de «intelectuais» em Portugal era então falar da oposição. Em 1972, o escritor Eduardo Lourenço confirmava a amargura salazarista: «o intelectual mais típico entre nós tem sido o da oposição». Com efeito, a gente de letras nunca parou de cultivar a lenda do seu anti-salazarismo”.

35. *Ibid.*, p. 289. “Em 1972, numa entrevista à revista *Vida Mundial* sobre os intelectuais (25 de Agosto de 1972), Jorge de Sena insinuava que a «educação ou a cultura ou a conquista de um lugar de intelectual em Portugal têm correspondido automaticamente a uma separação em relação ao povo em geral”.

36. Cf. SANTOS, Boaventura Sousa, “Onze Teses...”, *Pela Mão de Alice...*, *op. cit.*, p. 50.

37. *Ibid.*

38. FRANÇA, José-Augusto, “De retratos se trata”, *Nikias Skapinakis...*, *op. cit.*, p. 16.

psicológicas, sociais e políticas desses anos de viragem decisiva nos comportamentos e nas estruturas fixadas pelo oitocentismo ainda vigente, então³⁹.

De acordo com Eduardo Lourenço, Portugal não tem nem a espessura, nem a audácia, nem o intrínseco dinamismo de outras culturas que vivem em permanente estado de autocrítica, de polémica, de reajustamento⁴⁰, facto que desemboca na inevitável vivência comum do tédio e da mediocridade. O pintor faz, assim, um dos únicos e, seguramente, o mais importante, estudo sociológico sobre a cultura portuguesa jamais realizados no âmbito das artes visuais em Portugal⁴¹. Para Fernanda Botelho, Nikias inscreveu, “Expectativas desgastantes e desgastadas”. Ou seja, teceu o retrato geral de um estado permanente de *espera*. Mas à espera de quê? — importa perguntar. “Do que nunca foi e talvez (quase certo) nunca será. Do que sempre obstinadamente se espera que venha a ser tarda a chegar (caso, duvidosamente, chegue)”, confessa a escritora, para, logo em seguida, rematar: “Estarão, afinal, ainda e sempre, ainda, ainda, ainda, sempre à espera do Quinto Império?”⁴².

3 - Uma revolta feminina “interior” feita de *desencontros*

Não sendo imune a factores externos, também em Portugal o ano de 1968 não deixou de marcar o início de uma profunda mudança. Não obstante, a chamada “primavera marcelista” (1968-1970), caracterizada primeiramente por uma abertura a uma maior liberalização, será, logo depois, marcada por uma “progressiva crispação repressiva⁴³”. Com este cenário assim traçado por António Reis, ficou a lúcida imagem, que os *retratos da melancolia* nos deram, de um país que “articulava ciclos de desejos e desilusões⁴⁴”.

Atenta às movimentações do Maio de 1968 em França, a série *Os Caminhos da Liberdade*, (1968-1970) — onde se incluem *Mulher-leopardo* (1968), *Uma mulher fugiu a cavalo* (1969), *Now* (1970) ou *Filhas e Amantes* (1970) — dava mais explicitamente conta desde sopro revolucionário, à época tão desejado tanto no plano da estética como no da política. No comentário que Fernando Rosa Dias lhe faz, lê-se que “a beleza feminina exibia-se como mitografia anónima do desejo de uma

39. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, *op. cit.*, p. 29. “O alcance desse tratado sentimental e intuitivo de sociologia — não despido de um pensamento que pesava as contradições da sociedade portuguesa — passou, com raríssimas excepções [em nota o autor aponta para J.-A. França, F. Pernes e F. Azevedo], despercebido dos sociólogos, políticos e historiadores, a quem, no fundo, mais poderia interessar; mas essa foi provavelmente, a consequência de uma generalizada cultura livresca, pouco atraída pelo poder da imagem e compreensivelmente voltada para o testemunho romanesco e para o imediatismo político”.

40. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, *op. cit.*, p. 73.

41. AZEVEDO, Fernando, [Sem título], in *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 13. “Para o *Estudo da Melancolia em Portugal*, é um título portentoso. Diria eu que é uma das maiores ideias da pintura portuguesa acontecida neste meio-século”.

42. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, in *Para o estudo da Melancolia em Portugal*. Nikias Skapinakis. *Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 23.

43. REIS, António, “Marcelismo”, in *Dicionário de história do Estado Novo*, vol. 2 — M-Z, Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (ed.), Lisboa, Círculo de leitores, 1996, p. 556.

44. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração...*, *op. cit.*, p. 586.

nova dimensão social da qual era o principal agente e motivação⁴⁵. Organizada a série *Para o estudo da Melancolia em Portugal* com grupos de mulheres que eram poetisas, músicas ou escritoras, surgia, também na opinião de Raquel Henriques da Silva, “a esperança numa via de saída que a morte de Salazar e o governo de Marcelo brevemente encarnam⁴⁶”. Mas a verdade é que à “imagem triunfante da mulher⁴⁷” das séries alegóricas, que marcam, de maneira “quase épica”, a agenda internacional em matéria de revolução de costumes, se opõe a triste letargia nacional dos retratos grupais. Tal como Fernando Rosa Dias viu, do “tédio do *suicídio*” — que a mítica escultura *O Desterrado* (1872) de Soares dos Reis (1847-1889) tão emblematicamente simbolizou para uma geração oitocentista de *Vencidos da Vida* — sucede com Nikias “o tédio da *espera*” de gente expectante face aos ecos vindos dos tumultos de fora, permanecendo presa “na especação [sic.] de uma espera entorpecedora⁴⁸”.

Em virtude de serem, simultaneamente, retratos identificáveis e “máscaras alegóricas⁴⁹” (potencialmente convertíveis em *ícones do Marcelismo*), Leonor Oliveira aponta para o sentido dúplice que os reveste. Para a historiadora de arte, esta pintura “evidencia, portanto, essa afirmação feminina, mas poderá também sugerir o isolamento/incomunicabilidade das suas protagonistas⁵⁰”.

Analisemos mais pormenorizadamente cada um dos retratos. Depois dos *Críticos*, que abordámos anteriormente, seguiu-se *Baigneuses*, de 1971. Numa amável sensualidade, e detendo-se nos pormenores do vestuário, na ondulação das pernas e na particularidade dos cabelos, este quadro apresenta quatro mulheres que aparentam estar na praia. Incontornável aqui referir, em termos sociológicos, a transmutação das retratadas em ícones da vida moderna⁵¹. Com efeito, as mulheres de *bikini* tornam-se automaticamente signo dos novos tempos, em claro contraste com o distante contexto da campanha de “moralização das praias” dos anos 30⁵².

Seguindo praticamente o mesmo esquema das *Baigneuses*, *Piquenique*, de 1972, constitui o terceiro retrato da série *melancólica*. Mais uma vez, deparamo-nos com mulheres descontraidamente sentadas no chão. Uma pega numa flor, mas sem qualquer troca de olhares.

Botequim, de 1973, homenageia o mítico bar de Natália Correia situado no Bairro da Graça, o qual, na altura e nos primeiros tempos a seguir ao 25 de Abril, constituía um centro de “ani-

45. *Ibid.*, p. 577.

46. SILVA, Raquel Henriques, “Nikias 60 anos depois...”, in *Nikias Skapinakis...*, *op. cit.*, p. 23.

47. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração...*, *op. cit.*, p. 577.

48. *Ibid.*, p. 581.

49. MOURA, Vasco Graça, “A nave dos melancólicos”, in *Nikias Skapinakis, prospectiva 1966-2000* (cat. exp.), Porto, Museu de Serralves, 2000, p. 45.

50. OLIVEIRA, Leonor, *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Quidnovi, 2010, p. 46.

51. SILVA, Raquel Henriques, “Álbum de retratos...”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 29.

52. Com a chegada das férias de verão e da época balnear, o fato de banho vai constituir uma das maiores preocupações da Mocidade Portuguesa Feminina, reverberando a “moralização das praias”, iniciada em 1930 pela OMEN e pelas organizações católicas femininas (cf. PIMENTEL, Irene, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2000, p. 349). Em nome do pudor, várias imagens publicadas no *Boletim* desta organização são reveladoras da austeridade e do moralismo, em detrimento do impróprio *maillot* (cf. MARQUES, Bruno Sousa; GUARDA, Israel Vindeirinho, “Tradição e Modernismo na construção da ‘nova’ mulher do Estado Novo português: Fotografia e Propaganda no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939-1947)”. *Estudos Ibero-Americanos*, 2020, 46 (2)).

mação cultural” e de conspiração⁵³. As três retratadas à volta de uma mesa com bebidas pertenciam, aliás, a um outro grupo sediado no conhecido bar *Procópio*⁵⁴.

Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires, de 1974, fecha o conjunto destes retratos. A reunião de uma poetisa, de uma escritora e de uma pianista documenta a participação feminina na vida intelectual. Natália Correia, amiga de Nikias e que fora retratada pelo pintor em 1959, assume aqui um papel preponderante. A dimensão convivial da sua figura foi desde cedo incontornável no meio literário lisboeta. Na sua pose de deusa meditando em sossego escultural, lança o seu olhar eternamente vibrante sobre o infinito. Imperturbável e totalmente indiferente a quaisquer “voyeurismos” — como escreveu Fernanda Botelho⁵⁵ —, ela “olha com inquietante determinação (ou assim parece) um futuro que lhe irá chegar à revelia de qualquer objectiva⁵⁶”. Uma está sentada na cadeira, as outras duas no chão. Maria João Pires, pelo canto do olho, é a única que nos mira. Terão elas consciência umas das outras? Formarão elas um *grupo* na verdadeira acepção da palavra, para além do *grupo* composto para o retrato?

Digamos que é somente à luz de uma causalidade “cenográfica” que se explica esta copresença. O programa-tese que subjaz à elaboração destes retratos de grupo ou, antes, de *pe-soas postas em grupo*, é uma evidência forçada, carregada, como se caricaturasse. Pois, ainda que pousando em conjunto, elas encontram-se irremediavelmente numa solidão equívoca que nelas se repercute e de que se tornam súbitos emblemas do que Eduardo Lourenço escreverá, poucos anos mais tarde, a respeito de um dos traços mais vincados da condição lusitana:

Os Portugueses não *convivem* entre si, como uma lenda tenaz proclama, espiam-se, controlam-se uns aos outros; não *dialogam*, disputam-se, e a convivência é uma osmose do mesmo aos mesmos, sem enriquecimento mútuo, que nunca um português confessará que aprendeu alguma coisa de um outro, a menos que seja pai ou mãe...⁵⁷

Sentadas envergando *maillots* numa areia invisível, ou tomando uma bebida no *Botequim*, estas não são as mulheres que melhor corresponderão ao bem conhecido estereótipo da dona-de-casa, da mãe de família ou da esposa dedicada. Isto é, da figura subjugada ao que uma longa tradição impunha e que, por sua vez, a colocava num estado de “menoridade⁵⁸”. Vemos,

53. Cf. *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 63 (ficha da obra). Numa entrevista concedida a Cristina Azevedo Tavares, Nikias dirá: “Quando, por exemplo, pintei o «Botequim» reuni um grupo de senhoras à volta de uma mesa com copos, o que, na verdade, significava a ascensão da mulher às tertúlias dos cafés e dos bares — enfim, uma revolução nos costumes portugueses. O título era uma alusão ao «Botequim», de Natália Correia, mas ela não figura nesse quadro. Pintei-a, individualmente, em 58, e depois no retrato colectivo com Maria João Pires e Fernanda Botelho. Foi o último porque não voltei a pintar retratos.” TAVARES, Cristina Azevedo, “Nikias Skapinakis: a pintura, a política e a vida”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 17 a 23 de Agosto de 1993, p. 15.

54. *Para o estudo...*, *op. cit.*, p. 63.

55. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 21.

56. *Ibid.*

57. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, *op. cit.*, p. 78.

58. Cf. VICENTE, Ana, “mulheres, situação das”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 558. “Nos anos 40, por exemplo, uma mulher casada, da classe mais alta, não saía à rua sozinha e obviamente

antes, mulheres que ocupam, sozinhas, mas já com relativa consciência de grupo, um lugar que não lhes é (era) próprio, um lugar recentemente conquistado e que reivindicam: “Ousam enfrentar o «voyeur»: aqui estamos, emancipamo-nos, reivindicamos, somos a inquietação do vosso futuro, ó gentes!” — escreve Fernanda Botelho (retratada em *Encontro...*), a respeito do quadro *As Três Graças* (1967)⁵⁹. São mulheres que se apresentam de saltos altos; mulheres exibindo um sofisticado gosto pelas novidades da moda; mulheres que assumem uma (relativa) descomplexada exposição do corpo. Mas não deixam de ser, ao mesmo tempo, mulheres desprovidas da necessária irreverência e vitalidade daquelas atitudes, poses e olhares mais conotáveis com a verve revolucionária. São antes figuras que, para além da reivindicação aludida, inexoravelmente se situam na *melancolia portuguesa*: querem anunciar um futuro que lhes bate à porta, mas permanecem agrilhoadas a uma circunstância histórica portuguesa onde, tal como Raquel Henriques da Silva tão bem notou, “a liberdade era interior e não dita⁶⁰”.

Neste ponto, atenda-se, por contraste, ao modo como Eduardo Prado Coelho descreve o pulsar revolucionário do feminino que então se vivia fora de portas:

Recordo-me ainda da revolução no quotidiano feminino que foi o aparecimento dos *collants*. Como sempre se fala de progresso, alguma coisa se ganhou e alguma coisa se perdeu. Era a época dos Beatles e dos submarinos amarelos. Adamo e Françoise Hardy entoavam canções de jovens que passeavam de mãos dadas junto ao mar: “Tous les garçons et les filles de mon âge...”. Na Suíça, chega o momento em que as mulheres podem começar a votar (vale mais tarde do que nunca). [...] Os anos 60 vão precipitar-se nestas imagens: um rosto de rapariga, decidido, emancipado, ferozmente orgulhoso, aos ombros de um companheiro, empunhando uma bandeira em plena manifestação⁶¹.

E, assim, o processo de emancipação da mulher no Portugal destes anos caracterizar-se-á menos como grito de revolta, do que como atitude, *também* ela, irremediavelmente passiva e conformada⁶². Vemos “espelhado” nestes grupos femininos que Nikias fixou a mesma descrição

não exercia uma profissão remunerada. Os espaços de convivência pública, como os cafés, eram para os homens e muitos destes estabelecimentos recusavam servir uma mulher não acompanhada por um homem. O recato das mulheres da classe média e alta prolongou-se até aos anos 60”.

59. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 21.

60. SILVA, Raquel Henriques, “Álbum de retratos organizado pelo seu autor”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 29.

61. COELHO, Eduardo Prado, “Anos 60: As Clausuras Infinitas”, in *Circa, 1968* (cat. exp.), Porto, Fundação Serralves, 1999, p. 51-53.

62. VICENTE, Ana, “mulheres, situação das”..., *op. cit.*, p. 569. “[...] em Portugal, ao contrário do que se passou nos países de regime democrático, não foi possível a constituição de um movimento de mulheres, nem se criaram correntes de opinião política favoráveis à igualdade perante a lei ou a vida. Quando em 1961 se iniciam as guerras coloniais e partem sucessivos contingentes de homens para as várias frentes, não se esboçou qualquer movimento marcadamente de mulheres, ao longo de 13 anos, contra a guerra ou a favor da paz. Seria porque essa partida era antes entendida, inconsciente ou subconsciente, como um alívio do serviço quotidiano aos homens por parte das mulheres, de noite e de dia? Mais provavelmente, essa não intervenção das mulheres estava em consonância com a atitude de outros grupos, todos eles cercados pelo sistema. Na clandestinidade organiza-se, a partir de 1968, o Movimento Democrático de Mulheres”.

de Eduardo Lourenço a respeito de "uma classe de ociosos colados como lapas às mesas dos cafés nacionais"⁶³. O mesmo sentido ressalta das palavras de José-Augusto França:

Pela primeira vez a "imagerie" nacional toma conta de mulheres para com elas significar algo que a viscondessa romântica de Meneses ou as damas do Malta não tinham nem podiam ter tido: uma alma. Mas, quando de alma agora se tratou, foi para dizer que ela não existe: uma ausência de alma numa ausência de cidade mais uma vez impossível...⁶⁴

Com a conquista primeiro dos cafés e depois dos bares⁶⁵, dá-se irremediavelmente a entrada das mulheres nas práticas de sociabilidade que caracterizam a norma do intelectual português. Dessa forma, o feminino adquire o seu acesso à *pose* dos hábitos de convívio de grupo restrito da "minoría cultivada" do país: expectante e entediada. Mas quando se define a série *melancólica* como imagem imóvel, isso não significa apenas que as personagens que ela representa não se mexam; significa que não *saem* de lá, estão anestesiadas e fixadas. Não são um tempo intermédio de uma acção. Nem a continuidade de um tempo anterior. São sempre uma mesma imagem *sem futuro* (é esse o seu patético, a sua melancolia). Em suma, são *encontros* que, em boa verdade, reflectirão mais uma vez uma endémica situação de "desencontro":

O quadro do "Encontro", que termina a série, completa, com o retrato de mulheres intelectuais, uma indagação sobre a intelectualidade portuguesa, começada com "Tertúlia". Mas agora, trata-se de um desencontro ainda mais evidente do que o dos escritores e dos críticos; a poeta, a escritora, a intérprete permanecem reservadas no seu mundo artístico e não trocam, entre si, afecto, gestos, olhar. Seria um inconsciente paradigma da vida intelectual e das suas divisórias?⁶⁶

Enquanto figurantes de um palco de vultos imóveis, e "sempre caladas nos seus olhares perdidos"⁶⁷, as mulheres retratadas por Nikias não apresentam qualquer pré-disposição para a troca, seja esta de natureza afectiva, intelectual ou política; por isso mesmo, não menos inquietante é o desconforto que as suas presenças silenciosas denunciam. Se algum desejo de diálogo houver, este situar-se-á somente em cada um dos olhares que se nos dirigem no seu mutismo obstinado. A este propósito notemos que dois olhares se cruzam particularmente com o do pintor: o de Alice Coelho, em *Botequim* e o de Maria João, em *Encontro...* Mas também todas as *três graças* nos miram, e até algumas das banhistas — é o caso de Fátima Vaz e até, talvez, o da Maria Artur —; enquanto as outras parecem distraídas, absortas, desfasadas da realidade, ignorando um qualquer *voyeur*; ou parecendo simplesmente *fingir* essa mesma indiferença dormente perante a presença do "retratista", situado no onnipotente "lado de cá".

63. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, *op. cit.*, p. 76.

64. FRANÇA, José-Augusto, "As três fases da pintura de Nikias Skapinakis", in *Nikias Skapinakis: pintura* (cat. exp.), Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 24.

65. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, p. 30; SILVA, Raquel Henriques, "Álbum de retratos organizado pelo seu autor", *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 29.

66. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, *op. cit.*, p. 30.

67. FRANÇA, José-Augusto, "As três fases da pintura...", *Nikias Skapinakis...*, *op. cit.*, p. 23.

Digamos que é esta espécie de *presença ausente*, de existência alheia à realidade, de solidão compartilhada, aquilo que lhes dá uma certa aura de espectros vivos. Se despertam *inquietação* a Fernanda Botelho⁶⁸, é porque estas personalidades — enquanto pergunta com a qual nos confrontam — anseiam por uma resposta. É isso que se entrevê nesses retratos de Nikias, nos “coletivos” ou “sociais”. Todos estes entes imóveis aguardam um *sentido* (um horizonte, uma orientação, um destino). O primeiro que se impõe é o do motivo da sua “aparição” naquele putativo *encontro*⁶⁹.

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*, Porto, Campo das Letras, 2006.
- AZEVEDO, Fernando, [Sem título], in *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 13-14.
- BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, in *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 20-24.
- BRONZE, Francisco, “Exposições”, *Colóquio*, 52, Fevereiro 1969, p. 48.
- , “Exposições. Nikias Skapinakis — Na Galeria «Divulgação»”, *Colóquio*, 47, Fevereiro 1968, p. 36-38.
- , “Exposições”, *Colóquio*, Lisboa, 50, Outubro 1968, p. 37-49.
- COELHO, Eduardo Prado, “Anos 60: As Clausuras Infinitas”, *Circa 1968* (cat. exp.), Porto, Fundação Serralves, 1999.
- DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, 3 volumes, tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (policopiado), 2008.
- GONÇALVES, Rui Mário, “Nikias Skapinakis”, in *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Alfa, 1986, p. 158-159.
- FARIA, Óscar, “Nikias Skapinakis no Museu de arte Contemporânea de Serralves, no Porto”, *Público (Artes & Ócios)*, Lisboa, 16 Junho 2000, p. 27.
- FRANÇA, José-Augusto, “De retratos se trata”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 14-19.
- , “As três fases da pintura de Nikias Skapinakis”, in *Nikias Skapinakis: pintura* (cat. exp.), Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 20-27.

68. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, op. cit., p. 20.

69. “Les Trois Grâces de 1967, décemment habillées, se découpent sur un fond blanchi à la chaux. Elles sont assises par terre - trois bourgeoises de Lisbonne en quête d’affranchissement, fruit de l’époque et des lectures de revues étrangères. Elles regardent le spectateur avec un timide défi, s’interrogeant sur leur présence dans cette énorme toile, sans l’appui d’un décor que l’artiste s’est refusé à peindre. Comme les autres modèles de Skapinakis, elles attendent quelque chose... peut-être même de savoir ce qu’elles attendent...”. FRANÇA, José-Augusto, “Skapinakis ou les images froides”, in *Nikias Skapinakis: peintures* (cat. exp.), Paris, 1972 (reeditado em *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* [cat. da exp.], Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 76).

- , *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- , *Os Quadros da Brasileira*, Lisboa, Artis, 1973.
- , “Skapinakis ou les images froides”, *Nikias Skapinakis: peintures* (cat. exp.), Paris, 1972 (reeditado em *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* [cat. da exp.], Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 75-78).
- GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997 [1981].
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1982 [1978].
- MARQUES, Bruno Sousa, GUARDA, Israel Vindeirinho, “Tradição e Modernismo na construção da «nova» Mulher do Estado Novo Português: Fotografia e Propaganda no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939-1947)”. *Estudos Ibero-Americanos*, 2020, 46 (2) e32309 doi.org/10.15448/1980-864X.2020.2.32309.
- MOURA, Vasco Graça, “A nave dos melancólicos”, in *Nikias Skapinakis, prospectiva 1966-2000* (cat. exp.), Porto, Museu de Serralves, 2000, p. 45-55.
- OLIVEIRA, Leonor, *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Quidnovi, 2010.
- PERNES, Fernando, [Sem título], in *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 19-20.
- , *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Artis, 1972.
- PIMENTEL, Irene, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2000.
- RAMOS, Rui, “Intelectuais e Estado Novo”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 281-289.
- REISANDO Rosas e J. M. BRANDÃO DE BRITO (ed.), Lisboa, Círculo de leitores, 1996, p. 546-548.
- RODRIGUES, António, *Nikias Skapinakis. A pintura mirabolante*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.
- SARDO, Delfim, “Notas sobre a intenção não descritiva”, in *Figuração e Parafiguração na Pintura de Nikias Skapinakis (1950-2017)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 75-86.
- SANTOS, Boaventura Sousa, “Onze Teses por ocasião de mais uma Descoberta de Portugal”, in *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, São Paulo, Cortez, 1995, p. 49-67.
- SILVA, Raquel Henriques, “Nikias sob a figura da heterotopia”, in *Figuração e Parafiguração na Pintura de Nikias Skapinakis (1950-2017)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 11-27.
- , “Nikias 60 anos depois. A pintura como vocação, ofício e reflexão”, in *Nikias Skapinakis: passado e presente 2012-1950* (cat. exp.), Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2012, p. 17-30.
- , “Álbum de retratos organizado pelo seu autor”, in *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 30-31.
- SKAPINAKIS, Nikias “Pro-memória”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 12-13.
- , “Reflexão sobre águas passadas”, in *Colóquio Artes*, 105, Abril-Junho 1995, p. 55-56 (reed. catálogo da exposição *Nikias Skapinakis. Retrospectiva 1966-2000*, Porto, Museu Serralves, 2000, p. 217-220; *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*, Porto, Campo das Letras, 2006, p. 177-182).
- , *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- , “Reflexão sobre águas passadas”, *Colóquio-Artes*, Lisboa, n.º105, Abril-Junho, 1955, p. 55-56.
- TAVARES, Cristina Azevedo, “Nikias Skapinakis: a pintura, a política e a vida”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 a 23 de Agosto de 1993, p. 1, 14-16.

VICENTE, Ana, “mulheres, situação das”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 565-571.